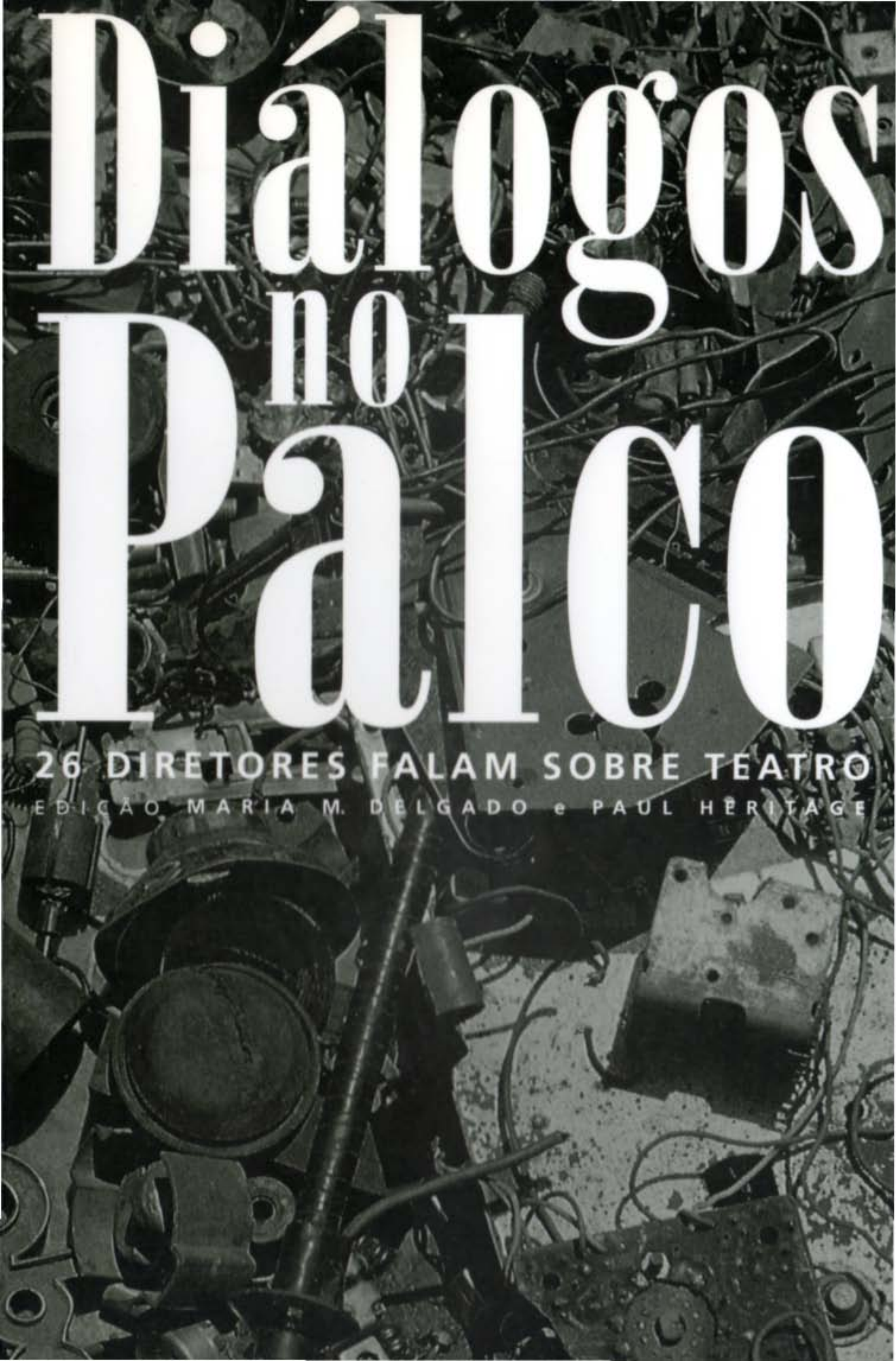

Diálogos no Palco

26 DIRETORES FALAM SOBRE TEATRO

EDIÇÃO MARIA M. DELGADO e PAUL HERITAGE

Gerald Thomas
Bia Lessa
Eduardo Tolentino
Gabriel Villela
Ulysses Cruz
Aderbal Freire-Filho
Amir Haddad
Antunes Filho
Augusto Boal
Peter Brook
Ion Caramitru
Lev Dodin
Declan Donnellan & Nick Ormerod
Maria Irene Fornes
Jorge Lavelli
Robert Lepage
Jonathan Miller
Ariane Mnouchkine
Yukio Ninagawa
Lluís Pasqual
Peter Sellars
Peter Stein
Giorgio Strehler
Jatinder Verma
Robert Wilson

Tradução:

Sérgio Viotti:	Índice Dedicatória Agradecimentos Prefácio Augusto Boal Peter Brook Ion Caramitru
Louise Leal:	Declan Donnellan & Nick Ormerod Maria Irene Fornes Jorge Lavelli Peter Sellars Peter Stein Giorgio Strehler Jatinder Verma Robert Wilson Epílogo
Marisa Murray:	Robert Lepage Jonathan Miller Ariane Mnouchkine Lluís Pasqual Yukio Ninagawa
Antônio L. Drummond:	Lev Dodin Epílogo

26 diretores falam de teatro

Diálogos no Palco

Editado por
Maria M. Delgado e *Paul Heritage*

Francisco Alves

Apoio:

The British Council

CULTURA INGLESA

10 anos CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

Diálogos no Palco

Copyright © 1999 by Maria M. Delgado e Paul Heritage
Todos os direitos desta edição reservados. Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida por qualquer processo eletrônico ou mecânico, fotocopiada ou gravada sem autorização expressa do editor.

Capa
Felipe Taborda

Transcrições
Joseane Araújo
Josemar Farias
Jacqueline Padilha
Solange Pacheco

Revisão
Umberto Figueiredo Pinto
Antonio L. Drummond
Marcos Roque

Editoração
Carlos Alberto Rios

ISNB 85.265.0417-7

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

1999
LIVRARIA FRANCISCO ALVES EDITORA S.A.
Rua Uruguaiana, 94 - 13° andar - Centro
20050-091 - Rio de Janeiro - RJ
Tels.: 852-8213 / 852-7464

SUMÁRIO

Agradecimentos 11
Prefácio 15
Introdução 17
Introdução à Edição Brasileira 35
Sábato Magaldi 39

Diretores Brasileiros

Gerald Thomas 57
Bia Lessa e Eduardo Tolentino 73
Gabriel Villela e Ulysses Cruz 99
Aderbal Freire-Filho e Amir Haddad 125
Antunes Filho 153
Augusto Boal 165

Diretores Estrangeiros

Peter Brook 193
Ion Caramitru 219
Lev Dodin 235
Declan Donnellan and Nick Ormerod 249
Maria Irene Fornes 267
Jorge Lavelli 283
Robert Lepage 313
Jonathan Miller 349
Ariane Mnouchkine 371
Yukio Ninagawa 393
Lluís Pasqual 407
Peter Sellars 431
Peter Stein 455
Giorgio Strehler 481
Jatinder Verma 503
Robert Wilson 531

Epílogo: 543
Peter Brook, Jonathan Miller e Oliver Sacks conversam

Dedicatória:

Giorgio Strehler que morreu no dia
25 de dezembro de 1997 em sua casa, em Lugano, Suíça.
Ele estava trabalhando na produção da ópera "Cosi fan tutte"
de Mozart e se preparando para levar aos palcos as memórias
de Goldoni, na qual ele faria o papel de Goldoni.

AGRADECIMENTOS

Novamente, minha primeira dúvida de gratidão deve ser para com os diretores, tanto para com aqueles que aceitaram os convites para participarem das entrevistas no CCBB como para os diretores do livro original, que concordaram com a publicação desta nova edição. Os direitos autorais da edição brasileira foram dedicadas ao Nós do Morro, grupo teatral baseado na comunidade do Vidigal no Rio de Janeiro. Todos os diretores participantes da série carioca facilitaram imensamente meu trabalho, pela infinita paciência e gentileza com que participaram das entrevistas. Tendo sido acompanhado pela infinita simpatia que expressaram diante do meus erros de português, pude sentir que o bom humor e a amizade deles me deram força para seguir com as entrevistas. E, além disso, é o trabalho deles que serve de inspiração a esta publicação.

Nem as entrevistas ao vivo, nem a publicação final teriam sido possíveis sem as energias e a fé de André Stock, que acompanhou o processo desde a concepção até a publicação. Ele fez com que este livro pudesse acontecer com um rigor e uma determinação tão grandes que suplantaram todas as dificuldades e desafios. Ele também soube me aconselhar nos momentos mais difíceis com sua inteligência e amizade, que nutriram o processo pelo qual uma idéia se torne realidade.

Todos os nosso patrocinadores, doou muito mais que dinheiro para o evento, e foram, de maneiras diferentes, fundamentais para a formação da série da entrevistas. Eu me senti pessoalmente honrado em ser capaz de montar este evento no Centro Cultural Banco do Brasil, além de ter participado de debates, festivais e produções no CCBB desde 1993. Este espaço também foi responsável por obrigar e apoiar muitos dos diretores da série. A equipe do CCBB garante um profissionalismo do mais alto nível e ao mesmo tempo faz com que o trabalho pareça um simples ato de prazer. Eu tenho uma dívida de gratidão a Kleuber de Paiva Pereira, Márcia Regina Correia Garcia e Francisco Pacobahyba Raposo, pela dedicação à arte do detalhamento que marcou cada entrevista e deu à série sua qualidade inegável. Helena Severo foi fundamental ao possibilitar que a série de entrevistas acontecesse e demonstrou novamente porque os anos passados na Secretaria de Cultura do Município têm sido um ponto alto da cidade. O Conselho Britânico foi que me convidou pela primeira vez à vir ao Brasil em 1991 e tem apoiado minhas atividades no país desde então. A experiência da equipe do Conselho Britânico ao longo dos anos tem sido um ponto de referência para todos os envolvidos em cada etapa tem deste longo caminho, mas este projeto, em particular, foi levado à frente graças a coragem e entusiasmo de Martin Dowle, Wendy Jordan e Paula Terra. A Cultura Inglesa mostrou uma vez mais a dedicação à vida artística do Rio de Janeiro ao financiar este projeto, e Jorge Reis foi um grande conselheiro em cada etapa do projeto.

Sem a extraordinária liberdade que recebo de meus colegas da Faculdade de Inglês e Teatro da Universidade de Londres (Queen Mary and Westfield College), eu jamais teria sido capaz de empreender estas vindas ao Brasil. Eles apoiavam o projeto desde o início e forneceram todos os recursos - intelectuais e financeiros - necessários para levar o trabalho adiante. Alessandro Morettin, meu assistente de pesquisas em Londres, demonstrou a paciência e a competência que tornam qualquer projeto futuro impensável sem a presença dele.

A generosidade da Editora da Manchester University para com esta edição é um subsídio oculto ao qual somos extremamente gratos. Matthew Frost, da editora da Manchester University, merece agradecimentos especiais por sua atenção pessoal ao tornar a edição brasileira possível. Também sou grato a Carlos Leal por acreditar no projeto e a sua equipe formidável da Editora Francisco Alves: todos mostraram-se prontamente disponíveis a cada etapa desta publicação.

Ao preparar estas entrevistas, recebi a orientação valiosa de duas excelentes assistentes de pesquisas: Adriana Maia e Márcia de Andrade. Os insights que tiveram foram importantes para orientar a forma e o conteúdo das entrevistas, a cada dia. Nas semanas finais de preparação, Antônio Lopes Drummond fez com que o livro pudesse ser completado a tempo, graças a seu auxílio dado a edição das transcrições. Seus esforços hercúleos foram mais do que qualquer autor ou amigo merece, além de suas intervenções r dicas terem sido cruciais para a forma que as entrevistas ganharam na página impressa.

Ao longo do tempo em que trabalhei nas entrevistas e na publicação, pude contar com um elenco de pessoas de deram seu tempo, esforço, energia e inspiração. Eu gostaria de agradecer em especial às seguintes pessoas: Caio de Andrade, Eduardo Barata, Olivár Bendelak, Wendell Bendelak, Cecília Boal, Geo Britto, Pedro Cardoso, Claudette Félix, Clélia Lucy Gomes Pereira, Sonaia Hermida, Howard Maryon-Davis, Julita Lemgruber, Ana Lúcia McDowell, Marcus de Moraes, Roberta Oliveira, Maria Padilha, Bárbara Santos, Helen Sarapeck, Renata Sorrah, Seijiro Taguti, Jorge Viveiros de Castro.

Tsung-Hsien Lee cuidou da tranqüilidade e manutenção de minha vida doméstica em Londres, que torna a partida possível e o regresso desejável.

Meu agradecimento final ficam para Maria Delgado, cuja fé e motivação para a criação da versão brasileira de *Em Contato com os Deuses?* nunca balançou ao longo destes anos que passaram desde a publicação original e a nova edição. A sabedoria e o carinho dela não têm limites. Ela desafia e reaviva minhas reflexões sobre o teatro e, nestes quinze anos, doou a felicidade e a alegria que tornam possível meu trabalho.

Paul Heritage.

PREFÁCIO

O teatro é visto freqüentemente como uma atividade misteriosa. As idéias, sentimentos e abordagens de todos os envolvidos na criação teatral não são expressos ou comunicados aos interessados, atraídos pelo teatro. Ao nos aproximarmos do final deste século, o próprio futuro do teatro parece estar intimamente ligado à saúde básica fundamental das nossas sociedades como entidades comunais, imaginativas e generosas. O teatro é um lugar onde as pessoas se encontram, vêem, ouvem, exploram a si próprias e umas às outras. Um lugar onde nos sentimos menos sós. Falar de teatro é uma necessidade premente, urgente. Este livro é oportuno, bem-vindo e inspirador.

Este livro cresceu e ampliou-se desde seu início. Como parte das celebrações da City of Drama realizada em Manchester, na Inglaterra, organizou-se uma série de conversas ao vivo com artistas internacionais cujo trabalho era considerado parte destas celebrações. Aqui no Royal Exchange Theatre, bem como em outros teatros da cidade, o público afluiu para ouvir e fazer perguntas a alguns dos principais criadores ligados ao teatro nestes últimos 30 anos. As conversas resultaram em uma atmosfera relaxada, cheia de conteúdo vigoroso, uma oportunidade para que nós, na Inglaterra, adquiríssemos uma perspectiva internacional. Para todos os interessados em teatro contemporâneo que não estiveram presentes, este volume recria e registra essas conversas com os mais destacados diretores teatrais hoje em atividade.

O diretor é, em grande parte, um fenômeno do século XX. Alguns poderiam até dizer: infelizmente. Contudo, é verdade que a iniciação e a realização do teatro mais estimulante tem esta figura em seu centro. Os diretores aqui focalizados são os mais bem preparados para explorar as mais importantes questões relacionadas ao teatro hoje. Conceituais: teatro em uma era audiovisual, teatro na era do computador, teatro na era da informática. Práticas: onde o teatro deveria acontecer, que tipo de grupos, pessoas, companhias, podem criar teatro? Como poderiam trabalhar em conjunto, pensar, ensaiar, preparar a obra? Conteúdos: trabalhos textuais de encontros não textuais, atualização, peças clássicas, como criar trabalhos novos e originais. Objetivos: espirituais, religiosos, políticos, intervencionistas, provocantes, perturbadores, benéficos e reconciliadores. Todas estas grandes perguntas são examinadas, bem como um manancial de observações concretas sobre escritores, atores, cenógrafos e história. Para qualquer pessoa que esteja interessada, envolvida, ou queira descobrir algo sobre teatro, este livro é indispensável.

Contudo, para mim, o grande prazer e fascinação ao ler essas conversas está no tom pessoal de cada uma das contribuições: nós sentimos realmente a imaginação de cada indivíduo, sua seriedade, o humor, a alegria que sente pelo que faz. Eles nos mostram que o teatro é uma profissão a que se dedicam intensamente, mas também uma forma de vida estimulante, sensual e empolgante. Na melhor das hipóteses, o teatro é uma das formas que o ser humano tem de crescer, ligar-se vividamente aos outros e coletivamente com um público, especular, explorar e descobrir uma melhor forma de viver. As pessoas presentes neste livro incorporam esta aspiração.

Divirtam-se.

Gregory Hersov
Diretor Artístico
Royal Exchange Theatre, Manchester

INTRODUÇÃO

Eu acho que teatro tem muito a ver com colocar o público em contato com os deuses, seja lá o que isto signifique. E é daí que o teatro vem.

(Robert Lepage, p. 330)

O diretor teatral é, ao mesmo tempo, o artista mais invisível e o mais visível. Apesar de só recentemente ser considerada uma atividade artística independente e bem definida, o diretor passou a ocupar uma posição de destaque, se bem que muitas vezes contestada, no teatro contemporâneo. Na Grã-Bretanha, como em muitos outros países, o público pode ser atraído para o teatro tanto por aquele que dirige uma peça quanto pela história, o autor que a escreveu e os atores que a interpretam. Apesar desta atração magnética e da posição supostamente dominante que o diretor ocupa agora, ainda é um papel estranhamente indefinido e pleno de alterações, com um grande número de responsabilidades, que exige alguém que seja ao mesmo tempo artista, filósofo, ator, pedagogo, alcoviteiro, professor, lingüista, parteiro, técnico e administrador. Percorrendo o livro o leitor vai descobrir que os participantes definem direção como cozinhar, fazer compras, decifrar, dirigir, cultivar bactérias, dar à luz e temperar uma salada. Parece que o diretor necessita da qualidade de autotransformação que o camaleão tem. Peter Stein descreve sua habilidade como sendo o dom dos chimpanzés, já que ele pode representar fantasticamente, mas apenas por um minuto e meio, ao passo que Lluís Pasqual pensa que poderia ser um bom ator por um ou dois dias. Este papel multifacetado é realizado por eles, individualmente, das mais variadas formas. Fica bastante claro que nunca é alcançado sozinho, e isto se reflete em cada uma das entrevistas, mas de formas diferentes. O exemplo mais óbvio de métodos de trabalho em colaboração nos é dado por Declan Donnellan e Nick Ormerod, mas Lluís Pasqual nos mostra que Fabià Puigserver não era menos essencial em seu trabalho. Outros discutem suas relações criativas com atores, músicos, escritores, coreógrafos e assistentes de direção numa tentativa de revelar colaborações que estão no âmago de todos os empreendimentos significativos de direção. Alguns desses diretores têm estado ligados a uma única companhia a maior parte de suas vidas profissionais, e Ariane Mnouchkine, Giorgio Strehler e Lev Dodin falam, especificamente, sobre a natureza do relacionamento que cada um deles tem com a "fraternidade" de suas próprias companhias.

Por mais presentes que eles estejam durante o processo dos ensaios e toda a atenção concentrada que recebam, nada é visto desses diretores no momento em que a peça esteja sendo encenada, exceto em raras ocasiões. Tudo que resta de seu trabalho está em sombras refletidas no palco. Apesar de seu trabalho ser baseado em comunicação, suas palavras e ações ficam no interior das salas de ensaio. Este livro é uma breve tentativa de trazer algumas das suas palavras e visões sobre o teatro para uma arena mais pública, uma oportunidade de poder degustar o mundo tradicionalmente particular do diretor. Permite acesso a um mundo que é normalmente reservado a um pequeno grupo de atores. Em *Theatre in everyday life*, Alan Reid queixa-se de que "escrever ofende a 'corporalidade' do teatro devido ao seu campo limitado de formas representativas" e que "a crítica foi afastada de sua proximidade junto à prática do teatro (...) para as academias e o jornalismo" (p. 13). Estas entrevistas, decerto, não substituem a "corporalidade" do teatro que descrevem, mas procuram, mesmo que seja pouco, criar um diálogo sobre teatro que não é nem acadêmico nem jornalístico. Ouvindo esses diretores falarem livremente sobre suas maneiras diferentes de encarar a arte de fazer teatro, o leitor tem a oportunidade de fazer comparações e descobrir semelhanças não imaginadas entre metodologias diversas. Os conflitos permanecem e o livro não oferece nenhuma visão harmônica do papel das perspectivas do diretor no final do século XX, mas cada um deles reflete sobre a natureza efêmera e multidimensional do seu trabalho, e comenta igualmente o trabalho dos demais de formas surpreendentes e muitas vezes contraditórias. É possível ler o livro seguindo os temas ou as idéias entre os entrevistados, bem como refletir sobre as narrativas individuais de cada diretor.

Nestes últimos anos foram publicados muitos livros que colocam os diretores modernos no âmbito da história social e teatral de seus respectivos países. Livros a respeito de diretores franceses, alemães ou americanos parecem ser lógicos e adequados. Este livro nos oferece algo diferente. A inclusão de tantas nações e sociedades, muitas delas diferentes, dá ao leitor a oportunidade de investigar a função culturalmente específica do diretor à medida que cada um desses artistas definem sua posição em relação à situação teatral e social ao seu redor. Isto torna-se bastante claro nos comentários de Caramitru quanto à sua maneira de encarar um texto e sua atividade teatral durante o regime comunista na Romênia, mas surge também quando Strehler fala sobre o Piccolo Teatro, ou quando Stein comenta o Schaubühne, a reação de Nimagavaa diante da cultura jovem japonesa saturada de tevê, Lavelli e Mnouchkine relembrando o impacto dos acontecimentos de 1968, em Paris, as observações de Pasqual sobre o teatro espanhol sob o regime de Franco, a reinvenção de Boal do teatro político, ou Sellars e Verma referindo-se a elencos inter-raciais.

O âmbito internacional do livro reconhece igualmente as condições de trabalho e os interesses da maioria desses diretores. O internacionalismo é tanto a forma como o conteúdo de suas vidas. A maioria deles trabalha em países que não são sua terra natal, pelo menos durante boa parte do ano; muitos deles residem temporaria ou permanentemente em outro país. Todos dirigem peças de outras culturas e tiveram a oportunidade de observar suas produções excursionando pelo exterior. Essas experiências formam um elo comum entre todas as entrevistas e vêm à tona em alguns dos debates mais fortes. A cidade de Paris surge, inevitavelmente, como uma locação-chave no desenvolvimento do trabalho de muitos desses diretores: Brook, Lavelli, Pasqual, Mnouchkine e Boal, todos têm seus teatros naquela capital, apesar de quatro dentre eles não serem franceses natos. Mas a locação ou deslocamento de cada diretor, de sua terra natal, faz parte da compreensão do seu trabalho. Isto parece ser particularmente pertinente à Europa nos meados dos anos 90, e Strehler dá atenção à maneira pela qual o teatro pode participar nos atuais debates europeus. À medida que as fronteiras nacionais vêm sendo contestadas e reforçadas, é vital que as fronteiras culturais conservem sua fluidez enquanto se continue a respeitar as riquezas das diferenças culturais. Cada diretor, de maneira distinta, discute as questões que brotam com relação ao multiculturalismo e ao terreno internacional do palco contemporâneo. Na sua forma mais simples, isto é expresso por um diretor como Robert Wilson, que reconhece o âmbito das influências internacionais em seu trabalho e expressa sua gratidão pela "conglomeração" de influências diferentes que ele emprestou de uma variedade de culturas.

Contudo, como reconhecem vários outros diretores, este alimento cultural riquíssimo não deixa de ter seu impacto negativo, com o risco de turismo cultural ou mesmo o neocolonialismo que é percebido por alguns críticos na internacionalização do teatro contemporâneo. O trabalho de Peter Brook no Centre International de Creations Théâtrales (CICT), em Paris, agrupando intérpretes de todo o mundo, tem estado no centro desses debates durante a última década. Em sua entrevista, ele reconhece os perigos da globalização da cultura e nega que emprestar histórias ou estilos de interpretação a outras culturas seja, de forma alguma, uma tentativa de imitar a maneira de interpretar de outro país. Brook compara seu próprio trabalho em Paris à força do artista que jamais deixou seu vilarejo e está criando especificamente a partir das experiências de seu próprio mundo. Talvez Wilson esteja se referindo à mesma coisa quando observa que, apesar de todas as suas viagens e trabalho internacional, a paisagem do seu Texas natal ainda está presente em toda sua obra. Pasqual, que parece estar no centro de qualquer discussão sobre internacionalismo, como diretor artístico do Théâtre de l'Europe, afirma que não existe algo como um teatro internacional, e descobre sentir-se mais espanhol justamente quando está trabalhando na França. À medida que os diretores descrevem seus trabalhos, há semelhanças surpreendentes, apesar das diferenças de seus métodos e das várias situações das quais eles surgem.

Um elemento claro que liga todas as entrevistas é a importância que cada diretor dá à seleção de um repertório, que cada um deles determinado de acordo com critérios diferentes — ou talvez por um equilíbrio diferente de necessidades estéticas, políticas e individuais, como descrito em detalhe por Lavelli. As razões do porquê e como um diretor acaba selecionando uma peça dependem de motivos os mais variados, mas é interessante notar que Stein o considera o momento mais poderoso do diretor. A carreira de Strehler engloba um vasto repertório de dramaturgos e textos, mas percebemos como ele volta sempre e sempre a peças que já tinha dirigido anteriormente, característica que também encontramos em Pasqual. É admirável que, apesar das diferenças entre os diretores, nota-se uma essência comum quanto às escolhas de um repertório compartilhado que se concentra em torno de alguns "clássicos" do teatro europeu e dos Estados Unidos, mesmo que Boal se preocupasse em nacionalizá-los para os palcos brasileiros. Alguns dos diretores tentam definir o que é importante para eles nas obras que os atraíram. Mnouchkine, particularmente, faz uma distinção importante entre os textos clássicos gregos e um dramaturgo como Molière. Não há praticamente ninguém que tenha contribuído para este volume cujo trabalho não tenha sido, de certa forma, definido ou testado de encontro a textos estabelecidos e canônicos, e o livro poderia ser lido tanto pelo que nos esclarece a respeito de certos autores como sobre direção. Acima de tudo, está a predominância de Shakespeare como dramaturgo, para o qual quase todos esses diretores convergiram para pôr em prática seu trabalho; estas entrevistas nos dão a oportunidade de aprender, tanto da observação detalhada de certos momentos das peças de Shakespeare, como da visão geral que alguns desses diretores nos dão ao tentarem expressar o que os atraiu, em seus diferentes países, a este dramaturgo da renascença inglesa.

Pasqual destaca como Shakespeare oferece um treinamento específico para os atores, permitindo-lhes interpretar qualquer coisa, e adianta que para ele Shakespeare é a base de todo o teatro, como ele parece ser para a maioria dos diretores neste livro. Escrevendo a respeito de traduções das peças de Shakespeare, no *Guardian*, em 1991, Michael Billington comentou que "o Shakespeare estrangeiro é tanto necessário quanto instrutivo" ("Do Palco do Globo", p. 21). Os motivos e os meios que esses diretores têm para trabalhar os textos de Shakespeare nos oferecem uma forma animadora de reavaliar as peças. A entrevista que Brook deu a Billington para este livro descreve de que maneira trabalhar em uma língua estrangeira nos faz ficar mais e mais alertas diante de cada palavra. A oportunidade de ver um Shakespeare estrangeiro, ou de ouvir diretores do mundo inteiro falando de suas maneiras de encarar as peças, é realmente uma forma de nos colocarmos "mais alertamente" diante do texto. Quando Peter Stein insiste que cada diretor deveria fazer sua própria tradução das peças de Shakespeare, ele está relembrando até ao ator britânico moderno que as palavras que Shakespeare escreveu há 400 anos estiveram em um estado constante de transição desde então e nunca podemos ter certeza de seu significado firme ou determinado, ponto compartilhado por Sellars e Pasqual. Trabalhando em uma língua diferente da sua, o diretor perde 50% de suas possibilidades segundo Stein, que enfatiza que, caso estejamos trabalhando em outra língua que não seja a nossa, precisamos estar convencidos de que podemos dar outra coisa aos atores. Pasqual refere-se à maravilha que é trabalhar com atores estrangeiros, oferecendo uma análise das características de atores treinados de diferentes "nacionalidades". Trabalhando com atores de toda a Europa em algumas peças gregas, Donnellan e Ormerod reconhecem que não compreendem as palavras em si, mas o ruído que produzem. Billington talvez estivesse pensando em algo semelhante quando escreveu que "há ganhos, como também há perdas, ao libertar Shakespeare da clareza rigorosa da língua inglesa. Há uma qualidade mítica em sua obra que transcende a linguagem e talvez possa até ser libertada por uma perspectiva estrangeira" (Billington, "Do Palco do Globo", p. 21).

Essas "perspectivas estrangeiras" surgem em grande número nas entrevistas contidas neste livro, desde a discussão detalhada de Peter Sellars quanto a que hora da noite seria o quinto ato de *The Merchant of Venice* às tentativas da censura para proibir o

Hamlet de Ion Caramitru na Romênia. Sellars mostra que o fato de uma peça shakespeareana estar aparentemente no mesmo idioma tanto para ele quanto para um americano que saiba falar inglês não significa que ele se sinta preso a uma linguagem teatral que a peça possa ter adquirido através de quatro séculos. Apesar das leituras jornalísticas que ele freqüentemente faz dos textos clássicos, Sellars explica que uma das razões mais profundas para que esses textos ocupem lugar tão crucial no palco contemporâneo é que precisamos, às vezes, não ser tão literais a respeito do mundo. A aplicação da poesia a situações que possam ser tanto cotidianas como místicas assegura que essas peças influem sobre Sellars, como sobre muitos dos outros diretores, de formas que o autor jamais poderia ter imaginado. De maneiras diferentes, cada um dos diretores descobre um diálogo novo com as peças de Shakespeare. Como Sellars comenta, o teatro não é monólogo e nunca deve ser permitido que o texto fale por si mesmo, porque uma produção é uma discussão entre nós e esta peça. Robert Lepage explica que, na realidade, ele nunca faz "Shakespeare". Ao traduzir as peças para o francês, elas emergem, reescritas. Sua declaração de que nunca tem a impressão de estar fazendo o trabalho de outra pessoa sugere um obscurecimento do original, em contraste com Stein, que insiste em chamar a atenção para a distância entre o texto original e o tempo no qual ele está agora sendo interpretado. Na representação, esta distância, ou esta "discussão", como Sellars a chama, é difícil de ser apagada completamente, mas alguns diretores fazem dela uma parte mais ativa do seu trabalho.

Jatinder Verma descreve como essa discussão faz-se viva para a nossa realidade presente. Tanto ele quanto Mnouchkine discutem a relação que procuraram com *Tartufo*, um texto que tem uma significação especial para sociedades que mais uma vez estão sendo perseguidas por preocupações relativas a fanatismos religiosos. Mas a diferença, assim como a ressonância, entre o texto original e a nova perspectiva está no âmago de qualquer diálogo teatral, para Verma, porque o diálogo não surge através da concordância. Tanto Verma quanto Brook voltam-se para o seu grupo de atores a fim de descobrirem o que alimenta o trabalho, e preocupam-se em reconhecer e usar as diferenças culturais em seus elencos. Verma fala de como isto é uma questão de ultrapassar a questão da cor, que é tão limitada no debate cultural britânico, para tratar da imaginação latente e de memórias ocultas que poderiam surgir como resultado da diferença e que podem tornar-se uma nova camada de texto.

Ao longo das entrevistas, surgem comentários que nos dão visões mais aprofundadas quanto a por que Shakespeare, em particular, deveria conter um fascínio para diretores de países com realidades políticas e sociais tão diferentes. É claro que o valor interpretativo da sua obra é obtido através de vários fatores, não esquecendo o efeito colonizador da língua e cultura inglesas. Às vezes esta força cultural pode ser utilizada como efeito dinâmico para proteger um trabalho radical, como nas histórias que Caramitru nos conta a respeito das produções na Romênia. Outros diretores buscam explicar o poder das peças procurando alguma noção de valores "universais" em Shakespeare. Peter Brook descreve em termos simples a riqueza e profundidade do material humano encontrado em mais de cinco mil personagens, cada um deles definido individualmente. Sellars acredita que é importante que nós devêssemos testar nossas próprias vidas de encontro à maior sabedoria que estamos herdando e assim justifica o trabalho que ele faz com repertório clássico. Para Lev Dodin, o problema real está em como chegar ao âmago do valor da peça clássica, como penetrar no que ele descreve como sendo o mundo perfeito do texto. "Quando estamos lidando com obras-primas, se são perfeitas, são obras fechadas. Ouvir a música da peça que tenha relação com nosso próprio eu, e o nosso próprio eu com relação ao tempo, faz algo acontecer com você, algo adequado àquela obra-prima" (p. 246).

Talvez um dos comentários mais práticos e úteis nos seja dado por Peter Stein, que chama a atenção para as diferentes hierarquias dos textos clássicos e a conseqüente diferença na forma pela qual os diretores são capazes de trabalhar com o texto e com os atores. Ele observa que a estrutura hierárquica da organização teatral e social da época reflete-se na maneira como a peça é escrita e construída. Segundo Stein, o palco é uma espécie de vida em família, e como diretor, seu papel naquela família vai mudando de acordo com a natureza da peça. Assim, ele percebe que quando está dirigindo Chekhov, o diretor é uma espécie de irmão mais velho na família, ao passo que isto se torna mais difícil quando se trata de Shakespeare, porque a organização hierárquica dos personagens é paralela à hierarquia social do tempo de Shakespeare. Stein acredita que a maioria dos crimes que são cometidos pelos diretores acontece quando estão trabalhando com Shakespeare porque eles se sentem desafiados pela estranha estrutura autoritária das suas peças, tornando-se, por sua vez, reis e ditadores. Com toda certeza, isto pode ajudar a explicar a perene fascinação que Shakespeare exerce sobre diretores modernos ansiosos para provar seu valor (e poder) no mercado teatral contemporâneo. Não é de surpreender que textos que emergem da indústria teatral elisabetana ferozmente competitiva deveriam atrair diretores hoje. A poderosa mistura de capitalismo nascente e governo monárquico que caracterizou a época na qual as peças de Shakespeare foram encenadas pela primeira vez encontra eco, certamente, em muitas das sociedades que as estão encenando hoje em dia. Tais ecos são precisamente aqueles que Stein, e muitos outros diretores neste livro, procuraram alcançar em suas montagens.

A maioria dos diretores incluídos nesta seleção trabalha com regularidade variada na direção de óperas. As comparações que eles fazem entre os universos teatrais e operísticos ajudam a definir seus papéis mais claramente. Com a exceção de Wilson, que vê todo seu trabalho como fazendo parte de um todo artístico, a maioria dos diretores ressalta diferenças e divergências na função do diretor nos mundos lírico e não-lírico. Stein admite que sua posição venha, talvez, em quarto lugar, depois da música, do regente e do cenógrafo, o que não reflete a hierarquia habitual do teatro. Ele descreve a função do diretor de uma ópera como sendo inteiramente dedicada a melhorar a capacidade do público de ouvir melhor a música. Pasqual reflete que a ópera é uma paixão irracional no seu caso, porque, apesar de gostar, dirigir ópera está se tornando cada vez menos agradável. Sua insatisfação advém do tipo de público operístico e da irrealidade musical que os CD's trouxeram para as interpretações ao vivo, o que, por sua vez, influencia a produção e as expectativas. Lavelli e Donnellan referem-se a características semelhantes dentro da estrutura das casas de ópera atuais, que trabalham contra os diretores que pretendem atingir seus objetivos. As casas de ópera ainda são caracterizadas pelo que Lavelli chama de "uma estagnação conservadora" e Donnellan descreve como medo coletivo. Contudo, a estética "divergente" (Pasqual) do palco operístico continua a atrair e a fascinar diretores como um lugar específico onde o trabalho da *mise-en-scène* pode ser praticado e redefinido.

Tornou-se lugar-comum para os críticos queixarem-se de que agora somos convidados para assistir à *Tempestade* de Brook, à *Oresteia* de Stein ou ao *Tartufo* de Mnouchkine, apesar de isto ser uma forma de reconhecimento do diálogo artístico que caracteriza os palcos modernos. Os dramaturgos vêm se queixando do efeito que a ascensão dos diretores ao longo do século XX provocou em suas obras. Mais recentemente, Edward Bond sugeriu que um dos três teatros que formam o Royal National Theatre em Londres fosse entregue a um grupo de dramaturgos ("Bard of Prey", p. 13)*, devido à maneira pela qual os diretores fazem sua reputação através de textos clássicos, diminuindo a voz dos novos escritores no teatro. Arnold Wesker usou da oportunidade de participar da primeira Raymond Williams Memorial Lecture para lançar uma polêmica intemperada contra a liberdade dos diretores de "distorcer as intenções do escritor", fator que ele descreve como sendo "o complexo do Führer":

> Trata-se de uma loucura que elevou o papel do diretor acima do papel do escritor. O palco tornou-se incômodo com os sons das vaidades do diretor; ficou atravancado com seu truques e efeitos visuais. Nenhuma peça está a salvo da sua freqüente manipulação histérica. (Wesker, *Interpretation: to Impose or Explain*, p. 63).

Há poucos diretores que tiveram sucesso dedicando suas carreiras a trabalhar com dramaturgos contemporâneos, e há outros, menos ainda, que obtiveram sucesso internacional como resultado disto. Os textos "clássicos" tornaram-se parte do diálogo, bem como o mercado do teatro, através das nações. Robert Wilson talvez seja a exceção mais óbvia entre os diretores que fizeram carreira através de trabalhos originalmente seus, e não através de um repertório estabelecido. Outros diretores neste livro dedicaram-se das formas mais variadas a trabalhar com autores vivos, um processo que foi simpaticamente descrito do ponto de vista da escritora-diretora Maria Irene Fornes e do diretor-escritor Declan Donnellan.

---

* "*Bard of Prey*" — Sem dúvida, um jogo de palavras. "*Bird of Prey*" significa *Ave de Rapina*. Bard corresponde ao Bardo, ao Poeta.

Fornes cita uma história de Lanford Wilson na sua entrevista, para mostrar que a relação de poder entre o autor e o diretor requer certa submissão da parte do dramaturgo. Incluindo Fornes no livro, podemos ver as diferentes perspectivas de escrever e dirigir unidas em uma única visão. Ela é capaz de nos dar detalhes da posição do escritor sentado a um canto da sala de ensaios tentando manter uma relação criativa com sua peça. Sua história nos mostra o diálogo que ela procura manter com diretores através do seu texto escrito, e também a maneira pela qual ela dirige os atores no seu próprio trabalho ou em peças de outros autores. O exemplo que Donnellan nos dá de sua relação de trabalho com Tony Kushner durante os ensaios de *Angels in America* (Anjos na América) é, estranhamente, semelhante à história inicial que Fornes nos relata do primeiro ensaio a que ela assistiu. Contudo, uma versão vem da perspectiva do diretor e a outra, do dramaturgo. Cada um deles nos dá mais esclarecimentos quanto à difícil questão de quem é o responsável pelo momento dramático no palco e como isto é conseguido com a participação do ator.

O debate a respeito da predominância do diretor sobre o dramaturgo, e assim do texto dramático, levanta a questão da interpretação, comentada livremente através de todas as entrevistas. Quem o focaliza com mais agudeza é Jonathan Miller, que reconhece a ironia da sua posição como antigo "arruaceiro" cultural que se transformou em defensor dos clássicos. Ele procura definir corajosamente os limites em uma área cheia de intervenções pouco eficientes. Miller nega toda e qualquer noção de uma produção oficial ou canônica, porque é na natureza da arte reprodutora que ela deveria passar por transformações e renovações sucessivas. Contudo, ao mesmo tempo, ele é contra a ambigüidade ou liberdade totais. Sua queixa é contra produções que usam o texto como pretexto para brincadeiras — apenas uma citação do texto em vez da sua interpretação. É interessante observar que enquanto se refere a identificar as intenções do autor, Miller está surpreendentemente próximo a Sellars, que é freqüentemente acusado de não ter a menor responsabilidade quando ao texto "original". Tanto Sellars quanto Miller descartam a idéia de que é sempre possível determinar a intenção original do autor dentro do texto. Nenhum dos dois resolve a questão, mas Miller, em particular, tenta definir os parâmetros do debate.

Em todas as mais sérias atenções dadas ao diretor nessas entrevistas, há também o reconhecimento da natureza efêmera do seu trabalho, o que Miller, depreciativamente, descreve como ser pago para ouvir Mozart. Em outro sentido, há diretores que se sentem ávidos para admitir a noção de "teatro como diversão" no seu trabalho. Lapage descreve como ele procura um fenômeno esportivo e ativo no palco, inventando um jogo em vez de um roteiro. Ele declara que isto é o que o público deseja secretamente, porque ir ao teatro é como assistir a competições esportivas. Mas também fica claro que cada um dos diretores entrevistados evoca um poder para o teatro que vai além da sua capacidade de divertir e distrair. Fornes pode se sentir fascinada pelos truques "deliciosos" do teatro e, como Verma, ser incapaz de resistir ao espírito de brincadeira que é prório à natureza das apresentações, mas o teatro permanece sendo uma força tanto provocadora quanto humanizadora para todos os diretores focalizados no livro.

Peter Brook começa perguntando "Por que se faz algo no palco?". Esta pergunta é respondida das maneiras as mais diversas através das entrevistas. Para Miller o teatro mostra o que é sermos nós mesmos; para Caramitru, o teatro oferece um lugar para veneração, como também uma frente para a resistência política; para Wilson, o teatro é uma necessidade na sociedade porque é um lugar onde as pessoas se reúnem para ter uma troca de idéias e sentimentos; para Sellars, é um salão no qual pode-se perguntar se há alguém ali que tenha pensado nessas questões e apresentar "sistemas alternativos de informações". Mas, como Sellars ressalta, não é a informação em si que é importante, mas como a processamos. Stein nos mostra um teatro que está sempre baseado em contradições e lutas, enquanto Boal abre o processo teatral para descobrir que "mesmo que não façamos teatro, nós somos teatro. Ser teatro é ser humano, porque só os humanos são capazes de se observarem em ação" (p. 191). Lepage nos forneceu o título para o livro ao clamar extravagantemente que o teatro põe o público em contato com os deuses, e Donnellan descobre na relação nua com o público algo potencialmente divino. Verna também imagina o teatro, com seu conhecimento único, como um contato com os deuses, mas ele afirma poderosamente a responsabilidade de todos os intérpretes para desafiar e provocar aqueles deuses porque todos os encontros teatrais baseiam-se em conflito.

A demanda por um teatro com responsabilidade social é apenas um dos temas constantes que percorrem o livro. David Whitton, em *Stage Directors in Modern France*, identifica uma das mais importantes mudanças no teatro contemporâneo, afastando-se do "teatro concebido primordialmente como uma manifestação estética rumo a uma concepção socialmente motivada do papel do teatro" (p. 10). Isto pode ser averiguado junto a cada um dos diretores no livro, mas Boal afixa os limites de seu debate de forma muito ampla mesmo, o que talvez nos possibilite ver que as mudanças na prática de um teatro mais convencional não foram tão grandes. Certamente, todos os diretores referem-se, de alguma maneira, à relação entre a vida e o palco, tanto quanto falam da relação entre o texto e o palco, mas Boal e também, até certo ponto, Caramitru, tornam mais exigente a definição deste trabalho. Pasqual, como outros no volume, procura definir o "uso" do teatro como sendo relativo e situado em momentos sociais definidos, mas arraigado em um ato comum de auto-reconhecimento. Talvez o que possamos perceber em todas essas palestras e entrevistas é que não há mudanças de posição e o diretor moderno não esvaziou um cargo para ocupar outro. Bem ao contrário, esses papéis e responsabilidades diferentes são parte de um *continuum* da definição.

Whitton também comenta que a emergência do diretor alterou as relações básicas do teatro não é mais possível falar do diálogo ator-espectador ou do que ele chama de sistema tripartite de comunicação: autor-ator-espectador. Ele parte do princípio de que na atividade teatral, hoje em dia, é o diretor quem "interpreta" a peça. Jonathan Miller ocupa-se exatamente com esta questão de interpretação em sua intensa inquisição sobre os modernos diretores "desconstrucionistas". Contudo, muitos diretores evitam o paradigma sugerido por Whitton e se vêem retrabalhando o diálogo ator x espectador de maneiras que não colocam a interpretação do texto do diretor em cheque com a relação. De maneiras diversas isto é tão verdadeiro para Peter Brook como é para Augusto Boal. A relação ator-espectador ocupa um lugar especial para todos esses diretores e eles voltam, a todo momento, às imediações deste relacionamento. Para Peter Brook, o relacionamento é exemplificado por uma história a respeito da diferença entre os públicos de Tóquio e de Los Angeles, enquanto Verma descreve como a experiência de fazer parte de uma companhia itinerante sem uma base permanente inspira e fortalece seu trabalho, assegurando que o teatro "esteja vivendo naquele perigoso momento do inesperado" (p. 517).

Os diretores contemporâneos são mais ou menos como a soma das suas partes. O diretor é mais do que um mero arranjador dos elementos cênicos e contudo, de acordo com Peter Stein, ele é uma figura importante no momento em que começa a representação. O aviso de Stein para todos os diretores de que sua própria existência é um sinal da fraqueza e do declínio do palco moderno é uma admoestação poderosa. Donnellan também descreve a posição do diretor como algo que não deveria existir mas é um mal necessário. Mais uma vez nos defrontamos com o enigma da visibilidade e invisibilidade do papel. Talvez uma medida do seu impacto e eficiência seja a habilidade do diretor de se omitir no momento da representação e sua habilidade de fortalecer os demais artistas com quem trabalha. Todos esses diretores emergiram como importantes no teatro contemporâneo devido à marca que deixaram na produção teatral, mas não necessariamente por meio de sua visão interpretativa diferente do texto. É na libertação do ator para alcançar o relacionamento mais próximo possível com o público que muitos deles vêem o princípio que define seu trabalho. Declan Donnellan e Nick Ormerod exemplificam esta metodologia, e chamaram sua companhia de Cheek by Jowl*, como sinal da aproximação íntima que procuram entre o ator e o público, o ator e o texto e, na verdade, entre o ator e a vida. O modelo do diretor como uma intervenção nesse processo não é nem preciso nem suficiente para descrever o trabalho de muitos dos diretores neste livro.

Um dos pontos centrais do conflito em qualquer encontro teatral é aquele existente entre imagem e realidade. O interesse com a precisão da cópia vem dominando as discussões teatrais através dos séculos. Hamlet, talvez o primeiro diretor de que se tenha notícia em um texto de Shakespeare, instrui cuidadosamente os atores na execução de suas tarefas e dá grande importância à imitação da natureza. De forma diferente, isto é abordado por todos os diretores, e cada um, mas recebe uma discussão mais detalhada no epílogo. Imitação e intenção são importantíssimos em qualquer discussão sobre interpretação, para a arte do diretor e do ator . Localizando seu debate dentro da moldura da ciência neurológica, Brook, Sacks e Miller fecham o livro enfatizando que o teatro nunca pode ser discutido a não ser em relação ao mundo social, político, científico, moral e cultural que o cerca. Cada diretor, à sua maneira, estabelece elos extraordinários entre o teatro e o mundo, mostrando, na maneira pela qual pensam e falam, os mesmos saltos imaginativos que dão nas salas de ensaio.

As entrevistas e palestras, em sua maioria, foram realizadas como parte das comemorações da City of Drama em Manchester, em 1994. Alguns dos diretores tinham expressado seu desejo de visitarem a cidade naquele ano, mas foram impossibilitados de comparecer devido a outros compromissos. Estamos muito satisfeitos de podermos incluir suas entrevistas neste volume. Parte da finalidade da City of Drama em Manchester e, por conseguinte, da série de entrevistas neste livro, foi colocar o teatro britânico e o público interessado diante das mais amplas correntes do teatro universal, que nem sempre chegam a essas plagas. A seleção de diretores não foi feita nem inteiramente ao acaso ou minuciosamente recomendada. Alguns diretores foram convidados devido aos nossos interesses pessoais pelo teatro e porque havia pouca coisa a mão a respeito deles em inglês, apesar de suas reputações internacionais. Muitos estavam visitando Manchester ligados a produções vistas na cidade naquele ano. Apesar de os leitores infelizmente não poderem assisti-los agora, esperamos que as descrições das cenas e montagens feitas pelos diretores sejam interessantes. Devido à maneira pela qual esses diretores falam a respeito de seus trabalhos, o livro abre suas capas para muito mais participantes do que os listados no sumário. Muitos diretores, cenógrafos, atores, dramaturgos, são evocados no livro através das palavras dos que participam. É um elenco magnífico, verdadeiramente internacional. Encanta-nos que a contribuição do público de Manchester possa ser ouvida, explorando e fazendo perguntas sobre todos os assuntos, com os diretores, em um debate aberto.

---

* Cheek by Jowl — Uma expressão de Shakespeare, em *Joselfth Night*, que significa juntinhos, grudados um no outro, etc.

À exceção da entrevista com Strehler, os textos apresentados aqui foram depoimentos orais, não escritos. A passagem de uma forma para outra envolve muitas mudanças. No processo de editar as entrevistas procuramos conservar, tanto quanto possível, o sabor da conversa pública original e, ao mesmo tempo, manter o livro funcional e legível. Muitos dos participantes não estavam falando em sua língua mãe, ou estavam falando através de um tradutor. Nós, propositadamente, não eliminamos todos os indícios de que assim foi, nas versões editadas das entrevistas, já que queríamos conservar o sabor pessoal desta celebração rica e, esperamos, compensadora.

Maria M. Delgado
Paul Heritage

Setembro, 1995

OBRAS CITADAS:

Billington, Michael. "*From the Stage of the Globe*". Guardian, 18 de abril de 1991, p. 21.

Bond, Edward. "*Bard of Prey*". *Guardian*, G2, 28 de junho de 1995, p. 13.

Read, Alan. *Theatre and Everyday Life*. Londres e Nova Iorque. Routledge, 1993.

Wesker, Arnold. "*Interpretation: to Impose or Explain*". *Performing Arts Journal*, 2, nº 2, 1984, pp. 62-76.

Whitton, David. *Stage Directors in Modern France*. Manchester: Manchester University Press, 1987.

INTRODUÇÃO À EDIÇÃO BRASILEIRA

Teatro Brasileiro: Vestido de Novo?

Grande parte dos debates que têm dominado o teatro brasileiros criaram raízes no solo fértil que produção de Ziembinski para *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues em 1943. Foi uma produção de onde tanto o diretor quanto o autor emergiram de forma igualmente interna para servirem de base à revolução que lentamente se desmembrou a partir do trabalho que eles plantaram. Como é impossível que uma produção possa alterar a indústria e a estética do teatro, Vestido de Noiva ocupa um lugar simbólico na mudança do panorama do teatro brasileiro que, a partir deste ponto nevrálgico começou a incorporar a reflexão e as práticas de outros revolucionários do teatro: Stanislavsky, Artaud, Brecht, Ionesco, etc. Conforme nos aproximamos do encerramento de um século que assistiu a tantas mudanças radicais dos modos de conceber, usar, realizar e vender o teatro, parece apropriado perguntar: como será que o teatro está vestido, hoje, no Brasil? E por quem?

Este livro é uma relação brasileira de *In Contact With the Gods?* 26 Diretores Falam de Teatro. A edição original em língua inglesa reuniu dezessete diretores e serviu de uma espécie de chamada mundial dos diretores teatrais mais influentes e inovadores. O livro se baseou em uma série de entrevistas, geralmente diante de uma platéia (pública), com os diretores discutindo e expondo a arte e o ato de fazer teatro. Raríssimas têm sido as oportunidades de ver o mundo privado do diretor na sala de ensaios, de maneira tão franca e divertidamente aberta. O poder do diretor e sua influência na criação do produto final foi escrutinizada e questionada de forma que pudéssemos começar a aprender um pouco mais sobre a atividade humana à qual o diretor canadense Robert Lepage se referiu como "Nosso Contato com os Deuses".

Em julho de 1998, com o apoio do Conselho Britânico e da Secretaria de Cultura do município do Rio de Janeiro, uma série de debates com diretores brasileiros foi encenada no Centro cultural do banco do Brasil. Durante duas semanas, a platéia lotou os auditórios do CCBB para ouvir alguns dos maiores diretores brasileiros falarem sobre sua obras. As entrevistas formam a base do material extra que incluímos agora na edição brasileira de *In Contact With the Gods?* Muitos assuntos discutidos no livro original reaparecem aqui dentro de um contexto brasileiros: a relação entre diretor e autor; peças novas e o repertório "clássico"; a formação das companhias; platéias contemporâneas; cenografia, Shakespeare. Mas o que me deu um enorme prazer ao editar as entrevistas foram as diferenças, assim como as semelhanças com o livro original. Maria Bethânia, Fernanda Montenegro, Nelson Rodrigues, Fernando Henrique Cardoso e a Copa do Mundo entram na arena à medida que os diretores falam livremente de suas obras e das obras de seus pares. As discussões vão desde debates filosóficos sobre a natureza do teatro até argumentos políticos sobre o propósito de se fazer esta arte, mas talvez as maiores idéias sejam reveladas no detalhe dos menores momentos. Como se trata de um livro baseado na prática, há um tom de relato pessoal e os diretores demonstram suas idéias com referências constantes à especificidade de suas obras. E, assim como seus pares ao redor do mundo, os brasileiros procuram definir este papel, que é o mais incerto, porém decisivo no teatro moderno: o diretor. Enquanto no livro original os diretores comparavam seu papel a um leque de atividades, desde cozinhar até dar à luz, os brasileiros viram de tudo no diretor, de dentista a pai de santo.

A seleção dos diretores que participaram desta série de entrevista se baseou no cruzamento de dois aspectos: primeiro, aqueles que tinham a agenda disponível para virem ao Rio de Janeiro durante as duas semanas de julho de 1988; segundo, aqueles cuja obra eu pude ter a chance de assistir ao longo destes oito anos em que visito o Brasil. A lista de diretores é polêmica e altamente pessoal, e certamente não quer ser definitiva, nem excludente. Qualquer um que ame o teatro brasileiro seria capaz de fazer uma série alternativa à que reunimos, mas espero que haja algo nela de que todos possam gostar. Os desafios que estes diretores propõem e a intensidade com que falam sobre seus trabalhos é uma força revitalizadora para que pensemos sobre tudo aquilo de que o teatro é capaz, à medida que entramos no novo milênio.

Ao editar as entrevistas, busquei preservar o estilo informal que divertiu as platéias que assistiram aos eventos. O formato das entrevistas no Brasil difere do formato das entrevistas originais, já que aqui os diretores foram convidados a falar em duplas. O efeito disso foi um aumento tanto do diálogo quanto do debate, revelando divergências e contradições essenciais à nossa compreensão do ato da performance. O drama é baseado no conflito. O teatro na interação entre ator e platéia. Esta série de entrevistas criou seu próprio drama e a platéia reagiu com entusiasmo às idéias e provocações de cada encontro. Infelizmente, Antunes Filho, não teve condições de ir ao dia marcado para sua entrevista, mas tive a oportunidade de falar com ele em separado, no Centro da Pesquisa Teatral em São Paulo. Assim, a entrevista com Gerald Thomas, que deveria acontecer junto com a de Antunes também ocorreu individualmente. Augusto Boal, que fez parte da série original de entrevistas na Inglaterra, concordou gentilmente em abrir a série no Rio de Janeiro, embora eu tenha mantido, para a edição brasileira, palestra que ele deu em Manchester, já que ele recebeu um prêmio por Evento Especial, na premiação anual para teatro. Para abrir a série, convidei Sábato Magaldi, reconhecido internacionalmente como um dos críticos teatrais brasileiros mas destacados e membro ilustre da Academia Brasileira de Letras, para discutir o papel e a função do diretor no teatro brasileiro e também contextualizar a obra dos oito diretores desta série. A entrevista dele abriu a série no Rio de Janeiro e espero que agora, sirva de introdução para esta edição brasileira de *In Contact With the Gods?*

Resta apenas dizer foi uma honra e um prazer ter sido convidado para encenar este evento no Centro Cultural Banco do

Brasil. Foi Shakespeare quem me trouxe pela primeira vez ao Brasil em 1991, quando eu acompanhei a turnê mundial de *As You Like It*, do grupo britânico Cheek by Jowl. Desde então, ao longo destes oito anos, venho retornando ao Brasil para trabalhar nas universidades, teatros e prisões, ficando, a cada ano que passa, cada vez mais fascinado pelas relações especiais que marcam o teatro neste país. Esta série de entrevistas é uma tentativa de mapear o passado, o presente e o futuro destas relações. Relações entre teatro e sociedade, palco e platéia, tradição e experimentalismo.

Paul Heritage

SÁBATO MAGALDI

HERITAGE - Você é um imortal da Academia Brasileira de Letras, mas o teatro tem um lugar certo na Academia de Letras ou é um "primo pobre" um pouco suspeito?

MAGALDI - Para dizer a verdade, eu tomei conhecimento da relação do teatro com a Academia somente no ano passado, quando me convidaram para fazer uma palestra no centenário da Academia sobre os dramaturgos que pertenceram e que pertencem a ela. Aí eu levei um enorme susto, e se eu soubesse que você ia fazer essa pergunta eu teria trazido a relação dos patronos da Academia que escreveram para o teatro. Se não me engano, dos 40 membros, mais os patronos da Academia, 17 escreveram para o teatro, quer dizer, é quase a metade, sendo que nós temos outros gêneros literários. Dos acadêmicos hoje pertencentes à academia, oito têm peças teatrais. Eu acho um número muito expressivo, eu acho que a gente poderia dizer: "Academia Brasileira de Letras e de Teatro." A gente até poderia chamá-la assim se não fosse redundante, em parte.

HERITAGE - Mas este vínculo entre teatro brasileiro e literatura brasileira não é exato. Parece às vezes que eles não estão caminhando ao mesmo tempo?

MAGALDI - Bom, há casos nítidos, como o exemplo mais expressivo dentro da modernidade, nisso que você está levantando agora, que é o do Oswald de Andrade. Oswald de Andrade escreveu duas peças em francês em 1916 e publicou de parceria com outro poeta, o Guilherme de Almeida, que na ocasião era muito amigo dele. Depois os dois romperam e ele escreveu em francês porque achou que a nossa língua não tinha vez para o teatro. Ele queria alcançar imediatamente, vamos dizer, uma notoriedade internacional escrevendo em francês. Está claro que as peças não foram montadas na França e nem aqui no Brasil também e depois, na década de 30, quando já estava consolidada a Semana de Arte Moderna, realizada em 1922 em São Paulo, ele escreveu em primeiro lugar *O Rei da Vela*, em 33, o *Homem e o Cavalo*, em 34, e depois publicou o *Rei da Vela* junto com *A Morta*, a última peça dessa série, em 1937, aí houve o golpe do Estado Novo dado por Getúlio Vargas, e o teatro dele ficou na estante. Eu me lembro muito claramente de quando o *Rei da Vela*, 30 anos depois, fez um grande sucesso em São Paulo. A peça foi publicada em 37 e montada em 1967, 30 anos depois, pelo José Celso Martinez Corrêa no Teatro Oficina de São Paulo, e aí todo mundo começou a cobrar do Procópio Ferreira, que era o maior ator da época, por que é que ele não a tinha montado antes. Se vocês todos conhecem a peça, entre uma porção de outras coisas, tem a Joana, vulgo João dos Divãs, a Heloísa de Lesbos, o Totó Fruta-do-Conde, pelo apelido vocês estão vendo como ele era; e mais uma porção de outros problemas: um bêbado e achacador que é o perdigoto, é o Procópio. Se naquele tempo não se podia falar no palco brasileiro a palavra "amante", como é que essa galeria de personagens poderia figurar em cena? Com isso, evidentemente, ele deu uma resposta e respondiam também, então esse teatro ficou na gaveta. Eu acho que foi um descuido da censura, que ainda não estava tão grave em 67. Houve uma relativa censura durante mais uns quatro anos e a gente ainda gozou de uma relativa liberdade, até que acabaram com a nossa alegria em definitivo com o ato institucional número cinco, do dia 3 de dezembro de 68. Nada mais poderia ser apresentado, foi uma desgraça total para o teatro e para o país também. Na minha tese de livre-docência de doutorado, sobre o Oswald de Andrade, que não publiquei até hoje, eu fiz um cotejo entre o texto original da peça *Rei da Vela* e o texto que a censura acabou aprovando numa segunda fase para a peça ser montada, porque ela estreou como foi escrita pelo Oswald e depois o Zé Celso teve que se conformar a fazer uma série de alterações e mudar vocábulos, mesmo em função da censura rigorosa que havia na época.

HERITAGE - Acho que isso é uma história muito boa porque mostra o equilíbrio no teatro brasileiro entre o escritor e o diretor. Uma outra peça onde esse equilíbrio é claro é *Vestido de Noiva*, por causa da importância de um escritor e um diretor se encontrando no mesmo texto.

MAGALDI - Exatamente. Aí foi um encontro felicíssimo porque muita gente levantou, a meu ver com extrema leviandade, que a peça do Nelson Rodrigues tinha sido de certa maneira reescrita pelo Ziembinski. Eu procurei, quando escrevi sobre ele, examinar muito bem esse problema, porque isso muda pelo menos a historiografia e eu consultei um crítico dez anos mais velho que havia recebido a peça em São Paulo para eventualmente montá-la com o seu grupo amador, chamava-se Grupo Universitário de Teatro, e essa pessoa era o grande crítico Décio de Almeida Prado. Eu falei que ele recebeu essa peça muito antes da montagem do Ziembinski, que o Ziembinski a montou absolutamente igual. Eu acho que o Décio poderia ter dito que não é o texto, era diferente. O Ziembinski alterou a montagem, eu acho que o testemunho dele é definitivo sobre o assunto, e quando eu, um pouco maldosamente fiz a mesma pergunta ao próprio Nelson Rodrigues, que era muito meu amigo, eu disse: "Não, realmente o Ziembinski colaborou com a peça num certo momento, eu coloquei uma vírgula a mais."

HERITAGE - Mas esta encenação teve muita importância para o teatro moderno no Brasil. Você acha que há continuidade nas coisas que começaram em 43 até os dias de hoje?

MAGALDI - Eu acredito que sim. Eu acho que houve ao longo desses anos todos diversos acréscimos, por exemplo, do ponto de vista temático. O Nelson Rodrigues aprofundou muito o aspecto psicológico, embora o teatro dele fosse muito mais complexo do que isso, evidentemente. Mas logo depois o Jorge Andrade fez um teatro mais com uma preocupação mais histórica. Ele fez *A Mora-*

tória, que era sobre a crise do café em 1929 em São Paulo, mas que acompanhou a crise internacional de Wall Street no mesmo ano de 29. Depois ele foi prosseguindo na sua obra no exame de peças sobre a revolução de 1842, a revolução liberal que houve na época do império. Depois, na peça *As Confrarias*, ele colocou um problema ligado à Inconfidência Mineira. Nós estávamos então já no século XVIII, e finalmente, na última obra dele assim importante (não foi montada ainda essa peça), *O Subidor*, já houve um problema do nascimento de uma idéia do homem nativo brasileiro nesse conflito estabelecido entre Fernão Dias Paz e o José Dias, o filho dele. O filho tinha consciência porque era dele, português, com uma índia e ele tinha aquela noção exata de que as descobertas das esmeraldas seriam apenas mais uma fuga da nossa riqueza para a Europa e Portugal, até mesmo a Inglaterra. Esse problema é colocado pelo Jorge Andrade. Há uma preocupação em fazer um painel histórico na obra dele. Uma outra marca importante foi exatamente a da tradição religiosa do teatro, que vem da Idade Média, com o popular nordestino na obra de Ariano Suassuna, e há finalmente o problema social da greve, da luta de classes dos grandes centros urbanos na obra de Guarnieri. Foram contribuições importantes, todas da década de 50. Três do Nelson na década de 40 e esses três na década de 50. Está claro que com *Revolução na América do Sul* há uma outra linha que a gente poderia chamar de um lado aristofanesco e brechtiano de Augusto Boal para o nosso teatro também, desenvolvido naquele momento pelo Boal e depois retomado por ele e pelo Guarnieri em *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes*, nos anos 60.

HERITAGE - Você republicou *O Panorama de Teatro Brasileiro* este ano, um livro de 1962. Quando eu estava lendo o original com os títulos dos capítulos que você escreveu em 62, parecem os mesmos assuntos do teatro até hoje no Brasil: a presença do ator em cursos de poetas, o encontro da nacionalidade, da dramaturgia ao gosto do público.

MAGALDI - Eu escrevi esse livro em um momento de muita afirmação do teatro brasileiro. Eu havia participado do Seminário de Dramaturgia no seu início. Aliás, muitas das reuniões prévias foram feitas até mesmo em minha casa, mesmo, discutimos com o Boal e com outras pessoas que colaboraram no seminário, e aquele era o momento de grande afirmação do teatro brasileiro dentro da dramaturgia brasileira. É um livro que eu acho muito otimista, era um momento em que o governo de São Paulo criava uma comissão sobre as aulas de teatro, e apoiava o teatro. Em vários casos, o governo, mediante apenas a contrapartida de uma sessão semanal a um preço inferior, a um preço considerado popular, dava uma quantia expressiva que eu sei que em muitos casos ia de 40 a 60% do orçamento de uma produção teatral. Isso, para um produtor teatral, representa muito, e foi uma coisa de fato expressiva e com critério, absolutamente isenta, apesar e mesmo durante os anos da ditadura. Eu me lembro que houve um momento em que estreou *O Balcão*, de Jean Genet, em São Paulo, em 1969. A carreira foi feita em 70, então havia 200 mil ligas de senhoras disso e daquilo que protestavam, que mandavam cartas para o governador, e isso ia bater na comissão, chegava lá na comissão e nós tínhamos uma fórmula: a função da Comissão Estadual de Teatro era examinar artisticamente os projetos. Nós não nos envolvíamos em problema de censura. A censura era problema de um outro departamento, pertencente à polícia federal, então não tinha nada a ver com a Comissão Estadual de Teatro. Com isso nós conseguimos subsidiar muitos espetáculos de qualidade e ajudar também muito a dramaturgia brasileira, porque num determinado momento a nossa verba era dividida em 50% para o autor nacional e 50% para os projetos com textos estrangeiros. Não havia nenhum nacionalismo assim cego, nada disso, mas era uma política cultural que eu acho que os governos tinham a obrigação de manter. Há uma obrigação do governo, tanto que eu pessoalmente sou muito favorável às leis de incentivo que existem no Brasil hoje, mas as leis são coadjuvantes de uma política que ainda não há ou que deixou de existir porque alguém que é jovem vai tentar um subsídio qualquer, vai bater numa empresa. Nem os artistas famosos estão conseguindo subsídio. A Fernanda Montenegro recentemente publicou uma declaração dizendo que ela bateu em 80 postos antes de conseguir patrocínio para o espetáculo dela. O Paulo Autran, eu soube que até hoje não conseguiu patrocínio para o nosso espetáculo que ele pretende montar em São Paulo, e muitos outros estão tendo dificuldades, de maneira que isso está provando a ausência de uma política cultural por parte dos vários governos, desde o federal ao estadual. Eu faço uma ressalva ao Ministério da Cultura, que está percebendo esse problema, e já houve uma preocupação de dar um subsídio, embora pequeno, a 10 grupos estáveis espalhados pelo Brasil. Eu acho altamente positivo, mas isso tem que ser ampliado, e eu espero que seja ampliado. Na Europa existem claramente países de uma grande tradição, e eu vou deixar a Inglaterra de lado, pois eu conheço um pouco mais a França, mas eu vou citar o exemplo da Alemanha: os teatros oficiais na Alemanha gastam uma fábula, e a bilheteria entra apenas com 20% do preço, ela corresponde apenas a 20% do preço total do espetáculo durante toda sua carreira, e se no final o espetáculo não tem êxito, com uma boa alegação, o governo ainda suplementa essa verba em vez dos 80%, passa a ser bem mais do que isso. Então eu acho que devemos incentivar toda cultura, que é muito carente em muitos aspectos. Nós temos que atentar para isso, ainda mais que nós já tivemos o exemplo, e isso não significa de maneira nenhuma paternalismo. Isso já está, aliás muito claro na Constituição: o amparo à cultura é dever do Estado. Isso tem feito parte de todas as Constituições brasileiras, então, em nome disso, pelo menos, se deveria pensar de outra forma o problema cultural e a sua relação com o Estado.

HERITAGE - Isto me lembra que hoje em dia o mercado, que controla tudo, está afetando muito o trabalho dos diretores aqui no Brasil porque eles parecem muito soltos, eles são muito singulares, particulares, se vendendo, isso parece que quebrou a tradição da companhia no Brasil.

MAGALDI - É verdade.

HERITAGE - E você acha que isso está afetando o trabalho do diretor?

MAGALDI - Eu acho que está afetando não só o trabalho do diretor mas também o trabalho do ator, do dramaturgo, isso está prejudicando demais todo o complexo teatral. No caso do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), por exemplo, houve uma situação diferente porque o TBC foi criado há exatamente 50 anos; ele estreou em outubro de 1948 e teve como seu grande produtor um empresário italiano que era um homem muito rico, um grande engenheiro que ficou milionário com o trabalho dele nas indústrias Matarazzo. Ele não tinha filhos e num belo momento da vida dele resolveu devolver ao Brasil o que o Brasil tinha dado a ele de conforto e tudo.

HERITAGE - Você explica muito bem nos seus livros como o encenador é fundamental, antes de aparecer nossa idéia moderna de diretor.

MAGALDI - Sim, o encenador tinha, bem ou mal, uma ideologia: o diretor era um servidor do dramaturgo do texto. O diretor estaria identificado com a proposta do texto, seria essa a colocação deles. O Silveira Sampaio pensava nisso também; ele achava que a melhor direção era aquela que não aparecia, que ficava transparente. Acontece que essa concepção acabou mudando com o correr do tempo, nós tivemos várias fases e a mais recente delas a gente poderia dizer que começou em 1978, que foi também o ano do fim da vigência do ato institucional número cinco, de 1968. Esse ano de 1978 foi muito importante porque foi o da estréia de Matusalém, que criou claramente uma nova fase: apenas a do diretor a serviço de um texto, mas de um diretor que procurou fechar nas suas mãos a totalidade do espetáculo. A primazia estética dessa postura eu acho que se colocaria da seguinte maneira: se o dramaturgo é o autor do texto, o encenador é o autor do espetáculo. Então esse espetáculo deveria, de certa maneira, externar, materializar, realizar a cosmovisão do encenador, que não seria apenas a visão do dramaturgo, ele teria uma certa visão do espetáculo. Alguns exagerarão, praticamente acabando com o texto para fazer quase um teatro de imagem. Felizmente já acabaram com isso, e estão fazendo uma coisa mais equilibrada. Outros, às vezes, com o talento não tão adequado à dramaturgia como encenação, não foram tão felizes na elaboração de seus textos, e eles acabaram percebendo isso. Estão preferindo deixar isso por conta do dramaturgo, que é outro elemento fundamental no processo de realização teatral. Tudo isso vai mudando. Eu acho que hoje nós temos diretores altamente expressivos que estão dando o seu recado plenamente, sem nenhum problema, mas que não estão querendo assumir todas as funções, senão eles vão acabar também representando, fazendo cenário, desenhando, fazendo figurinos e até mesmo a bilheteria, quem sabe.

HERITAGE - Mas tem uma coisa que eu não estou entendendo: você está falando que isso é uma riqueza do teatro brasileiro, ou é uma fraqueza?

MAGALDI - Eu acho que, mais do que um enriquecimento, é uma inevitabilidade, um certo momento em que um encenador se acha no direito de assumir a função plena de criação do espetáculo. A gente precisa ver como isso se exerce na prática porque pode levar a excessos, a erros, a uma tentativa de esconder às vezes deficiências que acabam aparecendo no espetáculo. Eu acho que isso vai caminhar inevitavelmente para um equilíbrio. Eu até chego a dizer que no caso do Nelson Rodrigues, por exemplo, o *Eterno Retorno*, que o Antunes Filho montou e que foi um maravilhoso espetáculo, ele tinha plena autorização do Nelson Rodrigues para fazer o que ele bem entendesse com a obra dele, então o Antunes não se aproveitou de que o Nelson morreu em dezembro de 1980, para estrear em maio de 81 o espetáculo. A encenação foi muito importante para o Nelson sair de uma fase muito melancólica, ditada pelo cinema, principalmente, que começou a tratá-lo quase como uma pornochanchada. Houve uma fase de grande diminuição do valor artístico das obras do Nelson através disso; não através do teatro, mas do cinema até. Não é o caso do filme *A Falecida*, feito pela Fernanda Montenegro, não é o caso de *Toda Nudez Será Castigada*, que eram bonitos filmes, mas houve certos excessos muito prejudiciais às obras do Nelson, então o Antunes valorizou o Nelson, pelo lado realmente mais sério que há na obra dele e que era a ambição verdadeira do Antunes: ter penetrado profundamente no pensamento do Nelson. Mas eu me pergunto: há na obra do Nelson muito, marcadamente, mesmo em certos momentos da trajetória carioca, um lado de humor que às vezes ficou de lado nas encenações do Antunes; será que o Nelson, se estivesse vivo, teria aprovado? É uma pergunta e eu não tenho como responder, pois gostei muito dos espetáculos, mas não sei se o Nelson, como autor, teria, como eu, aprovado. Há esses problemas, eu sei, onde hoje, em função da dificuldade de produção teatral, de um lado, e dessa hegemonia do encenador-criador, de outro, muitos autores estão de certa maneira intimidados, eu sinto isso.

HERITAGE - Você acha que esta responsabilidade do diretor pelo texto é a mesma com os clássicos, ou o diretor é realmente mais livre?

MAGALDI - Sem dúvida nenhuma, mas o clássico é clássico e não vai "reclamar", já está enterrado há muito tempo, então fica muito mais fácil para o diretor lidar com alguém que não vai pedir contas a ele. Eu acho que de um lado há um pouco esse aspecto, sem dúvida nenhuma, mas é também que a obra clássica, tendo assim uma grande riqueza de aspectos, facilita um pouco uma leitura bastante ampla, que ajuda o diretor na sua elaboração mental. Eu acho que há esse aspecto também, enquanto uma obra de hoje, feita por um autor de hoje, está muito claramente direcionada pelo próprio autor e o diretor fica mais preso a ela, sem dúvida nenhuma, ao passo que você pode fazer de mil maneiras, *Hamlet* ou a Midsummer Night's Dream que se prestam a qualquer tipo de montagem, e assim por diante.

HERITAGE - Interessante ver neste ano no Brasil que o Chekhov está voltando para todos os palcos, já que ele não é um clássico muito fácil para o diretor penetrar. O que existe de Chekhov hoje em dia no palco brasileiro?

MAGALDI - Em primeiro lugar, o Chekhov é muito contemporâneo, sem dúvida. Em *A Gaivota*, ou mesmo em *O Jardim das Cerejeiras,* a gente sente aquela decadência, um mundo prestes a acabar, e o começo de uma outra coisa. Isto está muito na cabeça de todo mundo e eu acho que isso estimula muito os encenadores de um lado e, de outro lado, é o problema da linguagem, que ainda está muito dentro de uma certa linguagem realista, que é a origem. Quais são os grandes autores modernos? Você pega Ibsen, Bernard Shaw, Strindberg e Chekhov, os grandes criadores do teatro moderno, esses quatro, e o Chekhov, de todos, provavelmente, é o que está mais próximo de uma temática muito ligada ao nosso país. Eu acho que psicologicamente e socialmente ele se liga muito, mas o Ibsen também pode ser muito levado. Há várias peças dele que estão na ordem do dia. Eu diria que talvez o Shaw esteja para ser revivido também porque ele é muito montado o tempo todo na Inglaterra e nos Estados Unidos. Não há um ano que eu não veja um Shaw em Nova Iorque, por exemplo. Ele foi muito montado aqui no Brasil e está num certo ostracismo agora, mas eu acho que ele poderia perfeitamente ser revivido.

HERITAGE - Você vê diferença entre um ator brasileiro, um ator inglês ou um ator francês?

MAGALDI - Eu já me preocupei muito com esse problema, e diria o seguinte: houve uma fase, a fase do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), em que o TBC nunca chegou a montar um Shakespeare, todo mundo queria saber o porquê. Eu acho bom que não se tenha feito Shakespeare porque havia da parte do TBC, como ideário, o problema do ator inglês, quer dizer, o padrão, o protótipo do grande ator, que era John Gielgud e principalmente, sem dúvida, pelo que se via no cinema, o Lawrence Olivier. Nos esquemas de interpretação inglesa isso é absolutamente normal. Já o ator brasileiro, querendo fazer o Shakespeare da maneira como faz o John Gielgud, acaba botando uma batata quente na boca e fica completamente artificial. Não funciona, tem que ser uma coisa mais brasileira mesmo e esse lado mais brasileiro é realmente mais espontâneo, mais sensível, físico, corporal. O modelo seguido pelo TBC naquela ocasião era de um ator muito composto, que usava sem nenhum excesso as mãos e os movimentos, tanto que isso foi sendo mudado e depois o próprio Arena procurou uma linguagem brasileira de interpretação que procurava a própria prosódia brasileira, que era um dado importante, mais espontâneo e mais sensorial. Essa seria a diferença básica. Eu sei que muitos atores brasileiros e companhias, quando viajam à Europa, fazem muito sucesso por esse lado da espontaneidade, em que o ator inglês me parece mais preso. Ele é mais formal, mais fechado em si mesmo, mas é, sem dúvida nenhuma, o grande modelo de interpretação do mundo inteiro.

Muitos atores procuram textos brasileiros porque acham mais fácil. Há uma identificação maior com o autor, com o texto e com o público também, o que seria mais fácil, já que o TBC de certa maneira quebrou uma tradição que nós tínhamos do teatro brasileiro, a tradição anterior do teatro do encenador das décadas de 40 e 50, que era a tradição do 1º grande ator, Procópio Ferreira, e também do Jayme Costa. Toda a geração do TBC tinha preconceito contra eles, eles foram de certa maneira alijados em um determinado momento e tiveram até dificuldade de sobrevivência. Mas bastou o Jayme Costa figurar no elenco de *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come* para ele engolir todo mundo; ele comeu todo mundo em cena porque era um grande ator, tinha uma grande espontaneidade e foi um sucesso. Os atores mais jovens que trabalharam com ele disseram: "Meu Deus do céu, por que é que eu tinha esse preconceito?" Realmente era uma geração muito bem-dotada, uma geração de grandes atores que nós tínhamos, mas que estava fora da tradição da Praça Tiradentes, da tradição do teatro de revista que nós tínhamos. Eu era um fã incondicional da Mara Rúbia. Vi alguns *shows* da Mara Rúbia em que ela representava no meio do público, chegava um espectador querendo bancar o engraçadinho e mexer com ela: com uma inteligência e uma clareza, ela dava uma resposta que calava esse espectador, eu vi várias vezes isso em vários espetáculos; o nosso ator tinha o dom do improviso realmente extraordinário, uma comunicação com o público fantástica, e isso nós temos é em Dercy Gonçalves, que está com 91 anos e representa até hoje maravilhosamente. A Dercy sempre se diverte muito; e uma atriz como a Marília Pêra, que é uma das grandes estrelas do nosso teatro, diz que aprendeu muito com a Dercy Gonçalves, e assim várias outras atrizes também dizem que devem a ela. Os atores mais jovens, mesmo esses que já vieram de uma preocupação mais brasileira com o Teatro de Arena, tentaram reatar o convívio com a velha geração estabelecendo então uma linha mais brasileira, que de certa maneira eu não vou dizer que foi cortada pelo TBC, mas que foi um pouco abandonada pelo TBC num determinado momento.

HERITAGE - Você acha que outras tradições de teatro popular estão totalmente separadas do teatro brasileiro hoje em dia ou eles formam uma parte do palco contemporâneo?

MAGALDI - Não, eu acho que formam aí. Um dos diretores que você vai entrevistar, o Gabriel Villela, faz questão de se considerar um discípulo do barroco mineiro. Eu acho até que ele abusa um pouco, às vezes, desse barroco. Se ele usasse menos, ou se ele usasse mais adequadamente, em certos espetáculos, ele teria o resultado artístico melhor em determinadas circunstâncias, mas isso mostra uma tendência que está viva, que eu acho importante, e todo o teatro popular nordestino preserva isso. A própria linguagem do texto do Ariano Suassuna está muito carregada das formas de teatro popular do nordeste, e isso é uma presença muito viva no teatro brasileiro, sem dúvida nenhuma. Acredito que estas tradições são uma força viva permanente, são uma continuidade de trabalho que está se mantendo e sempre fecundando a linguagem teatral brasileira, de maneira geral.

HERITAGE - Uma das renovações que está acontecendo de novo no Brasil é a busca de novos espaços para se apresentar.

MAGALDI - Isso começou na verdade no momento em que o Victor García montou em 1968, em São Paulo, *O Cemitério de Automóveis*. A Ruth Escobar tinha o teatro dela, mas foi adaptado um outro espaço na rua 13 de Maio para poder receber o espetáculo, como em Paris. Voltando um pouco para a criação do teatro brasileiro, nós teríamos o exemplo do próprio Anchieta, que fez vários autos usando a própria floresta como cenário natural para suas apresentações. Eu não vou dizer que essa tendência atual viria de lá e evidentemente não houve continuidade do teatro jesuítico, mas é uma coisa que foi sempre natural no Brasil, talvez pela riqueza, pela exuberância da própria natureza brasileira.

HERITAGE - Você acha que a platéia brasileira tem uma característica especial?

MAGALDI - Eu me preocupo com esse problema da platéia brasileira, hoje, quando me lembro que há poucas décadas atrás não tinha um dia de intervalo e se faziam duas sessões diárias e três sessões às quintas ou sábados e domingos. A gente leva um susto, pois com muita razão criou-se um dia de descanso na 2ª-feira, já que todo mundo tem o direito a um repouso semanal obrigatório. Eu acho isso muito justo. Depois o teatro passou a começar na 4ª-feira. Ultimamente, por causa do trabalho na televisão, que tem sido, aliás, do ponto de vista financeiro, muito útil para muitos atores, o teatro começou a ser apresentado às quintas-feiras e alguns elencos fazem espetáculos só sexta, sábado e domingo.

O nosso teatro no momento é que tem um público mais reduzido do que poderia ter, e eu acho que o problema não é o preço dos ingressos. A concorrência da televisão que é muito forte. A pessoa fica em casa acompanhando uma novela, que é uma ficção, não tem aquele contato direto do ator com o espectador, mas é uma ficção, é um folhetim, que se prolonga indefinidamente; mas há um problema hoje de segurança e de trânsito nas grandes cidades. Por exemplo, eu, em São Paulo, durante o dia, fico ilhado. Não saio mais de casa porque da minha casa, que é perto do Palácio do Governo, para chegar ao Centro da cidade demoro duas horas. Isso vai criando dificuldades enormes; ou nós faríamos como na Inglaterra, onde se faz o teatro como um prolongamento do trabalho e depois é que a pessoa volta para casa; ou nós mudaríamos os hábitos, para manter assim uma continuidade do trabalho para o lazer. Ou será que alguém sai do trabalho no Centro para ir até um bairro distante, alguém que mora na Barra e volta ao Centro do Rio de Janeiro? É impraticável, mesmo no Rio de Janeiro. Em São Paulo é impossível, o sujeito vai chegar no dia seguinte para ver o espetáculo. Esses problemas práticos vão ter que determinar uma nova maneira de fazer teatro porque isso é uma inviabilidade dos grandes centros. As nossas cidades, São Paulo principalmente, não criaram condições para se ter o transporte coletivo eficiente. Eu acho impossível alguém poder viver bem em São Paulo, trabalhando e tendo lazer. A pessoa chega em casa morta depois de um dia de trabalho e desperta de novo no dia seguinte porque não tem jeito, a vida é tão estressante e tudo é tão neurotizante para todo mundo que o teatro padece muito disso. As pessoas não levam em consideração esses aspectos, mas eu estou absolutamente convencido disto. Além de tudo, há o problema da segurança hoje nos nossos centros. Tudo isso prejudica muito o teatro, infelizmente.

HERITAGE - Vamos para as perguntas da platéia?

MAGALDI - Com muito prazer.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 1 - Existe um matriarcado no teatro brasileiro, uma tradição de mulheres, atrizes e produtoras, por quê?

MAGALDI - Eu acho que o teatro brasileiro é um matriarcado. Eu começo a achar isso mas não acho que é só o teatro brasileiro, eu vou dizer para vocês que quando cheguei à França vi que todos os teatros são dirigidos por mulheres. Eu me lembro quando fui estrear lá em 52 e levei um susto. Eu não tinha me dado conta disso, foi um fenômeno com o qual eu convivi quando cheguei pela primeira vez aos Estados Unidos. Aqui no Brasil você entrava numa repartição pública qualquer, era sempre um chefe de seção homem que te atendia. Quando eu cheguei aos Estados Unidos, todas os chefes de sessão, em todos os lugares a que fui, eram mulheres, e para mim foi uma surpresa, aliás muito agradável, não só do ponto de vista da afirmação feminina, mas do ponto de vista de que eram pessoas muito bem-educadas e que às vezes não correspondiam ao que era um chefe brasileiro aqui: homem, que era o meu cotidiano mais freqüente. A explicação: eu acho que vem de um problema geral da afirmação da mulher; ela foi se afirmando em todos os setores e tinha que ser no teatro também. Eu acho normal ela estar dividindo as tarefas com os homens. Vamos usar como referência o TBC, onde um empresário era a figura central e os diretores, todos homens. A grande estrela do TBC foi a Cacilda Becker. O Teatro Maria Della Costa, criado em 54, com uma estrela como a Maria Della Costa. Quando se fez o teatro Cacilda Becker, colocou-se o nome da Cacilda Becker. A Companhia Lídia Alícia-Sérgio Cardoso: Sérgio Cardoso era um grande astro, mas tinha o nome da sua mulher ao lado. O Teatro dos Sete não tinha nenhum nome, mas a estrela era a Fernanda Montenegro, então foi uma afirmação natural de talentos e de valores.

HERITAGE - Quando eu estava conversando com a Marieta Severo, ela falou exatamente o mesmo: que as mulheres sempre estavam na frente das companhias e hoje em dia também. Talvez a novela brasileira ajude nesse processo porque a mulher tem este papel importantíssimo na novela, então elas têm muito poder hoje em dia no teatro e a atriz pode contratar o diretor para dirigir uma peça para ela.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 2 - Como você vê o panorama do teatro no Rio, onde há muitas peças em cartaz e poucos espetáculos de qualidade?

MAGALDI - Com relação ao momento teatral, no ano de 1998 há um fenômeno que eu preciso explicar para que você me permita essa liberdade; os brasileiros todos vão me entender perfeitamente: esse é o ano da Copa. Então ninguém quer estrear antes da Copa porque sabe que não vai haver público nesse período. Já desde o fim do ano passado para cá ninguém queria se aventurar em produzir um espetáculo, e durante a Copa pouquíssimos espetáculos tiveram público e alguns cancelaram suas apresentações. Sem dúvida nenhuma o Brasil, afinal de contas, é o país do futebol, não é?

HERITAGE - Mas você acha que este é somente um problema deste ano ou é uma tendência?

MAGALDI - Não, eu acho que se agravou neste ano, mas as coisas são muito variáveis. Havia momentos, por exemplo, durante meia temporada, o teatro era maravilhoso em São Paulo e fraco no Rio de Janeiro; no semestre seguinte o teatro era maravilhoso no Rio e fraco em São Paulo. Havia essa duplicidade, que era muito comum. Eu acho que esse problema vai se ajustar. Hoje o problema mais grave do teatro brasileiro não é de ator, não é de diretor. Nós temos grandes diretores, grandes atores, ótimos autores e tudo. Nós não temos hoje um esquema eficaz de produção. Esse é que é o problema. É dificílimo produzir teatro no Brasil no sistema atual. Enquanto não se resolver basicamente esse problema, vai haver dificuldade para um novo renascimento do nosso teatro. Quando houver mais facilidade de produção teatral, nós vamos ter temporadas muito superiores a essas últimas que temos vivido.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 3 - Você vê uma crise ou um renascimento do teatro?

MAGALDI - Eu não gostaria de argumentar com o Rio de Janeiro porque eu exerci a crítica aqui durante quatro anos somente. Eu morei quatro anos no Rio e fiz críticas só de 50 a 53, no *Diário Carioca*, sendo que no último ano eu mandava comentários de Paris porque eu estava estudando lá. Eu fiz críticas durante dois anos aqui no Rio de Janeiro, mas fui para São Paulo em 53. De 53 para cá são 45 anos, então eu acompanhei muito o teatro aqui. Quando cheguei a São Paulo, havia o Teatro Municipal, alguns teatros de bairros da Prefeitura e o TBC. Quarenta e cinco anos depois, todo mundo se queixa de que não há espaço para trabalhar, mas há uns 60 teatros em atividade. Em uma perspectiva histórica, é evidente que o teatro ganhou muito; está claro que a população cresceu demais também nesse tempo. Hoje São Paulo tem uma população enorme, que aumentou demais desde 1950 para cá, mas o número de teatros teve uma multiplicação realmente muito expressiva e hoje para se contratar um bom teatro em São Paulo é um problema, porque não se encontra lugar, estão todos ocupados, é tudo muito difícil. Acho que numa perspectiva histórica não podemos ser pessimistas, nossa visão tem que ser otimista, apesar de tudo.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 4 - Muitos atores consideram seu ofício uma dádiva de Deus, e o ator carregaria a cruz da finalidade, da missão. Você concorda?

MAGALDI - Eu acho que o ator é fundamental no teatro porque ele pode escrever a sua peça. O dramaturgo que é só dramaturgo pode publicar a sua peça, mas ela não existe como teatro, então o que é fundamental no teatro é a presença física do ator diante da testemunha que é o espectador. Isso não significa que o autor seja dispensável, que o diretor seja dispensável, mas é que na hora do "pega-pra-capar", como se diz em bom português, a coisa está na mão do ator, porque não há Shakespeare que resista a uma má interpretação, é impossível. Shakespeare vira um péssimo autor se for mal representado. Eu tive a ocasião de discutir muito isso com um amigo meu, um grande crítico literário, que era o Otto Maria Carpeaux, já falecido há muitos anos, que achava que o importante era o autor e o negócio do ator era secundário. Eu disse: "Vá ver um Shakespeare mal representado para você ver!" Ele foi, e me deu razão, dizendo que não reconhecia Shakespeare naquela interpretação, de jeito nenhum. Esse problema de fato existe e quem realmente cria essa comunicação do teatro é o ator, a pessoa que tem tudo nas mãos. Tudo se encarna nele porque ele pode simular a roupa de um jeito, o cenário pode ser também simulado com o palco completamente vazio. Mas sem ator não se faz teatro de jeito nenhum, ele é o elemento básico da comunicação teatral.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 5 - Tenho uma preocupação sobre direitos autorais. Por que os herdeiros de Nelson Rodrigues estão tentando controlar os diretores que tentam experimentar com seus textos?

MAGALDI - Posso dizer que no caso de Nelson Rodrigues não existe essa restrição por parte da família. Quando os herdeiros do Nelson dão direito a um diretor de fazer a peça, eles fazem isso porque têm confiança no diretor. No ano de 1994 o Sérgio Britto chegou a dizer que a família do Nelson Rodrigues, para preservar a obra dele, deveria proibir que durante muito tempo ele fosse representado, porque isso estava barateando e prejudicando muito a obra dele, e eu argumentei que isso era curioso de ser dito num ano em que tivemos quatro encenações muito importantes do Nélson: nesse ano houve *A Falecida*, direção do Gabriel Villela com a Maria Padilha, que foi até representar o Brasil no Festival Internacional em Viena, do qual eu participei falando inclusive do Nelson Rodrigues. Houve a encenação do Ulisses Cruz para *O Anjo Negro*, feita só no Rio de Janeiro, que foi uma bela encenação também. Acho que foi um momento importante no próprio trabalho desenvolvido pelo Ulisses Cruz. Houve a encenação do Eduardo Tolentino com o Tapa, em São Paulo, de *Vestido de Noiva*. Foi a primeira montagem diferente da montagem do Ziembinski que teve uma originalidade e uma eficácia muito grandes. O próprio *Vestido de Noiva* passou por esse crivo nesse mesmo ano e foi muito bem. A quarta montagem, que criou uma certa polêmica crítica aqui no Rio de Janeiro, mas que eu particularmente gostei muito, foi *Senhora dos Afogados*, que o Aderbal Freire Filho encenou aqui como uma real liberdade mas que era um espetáculo extremamente criativo e que eu particularmente gostei muito. Então, em um ano em que há quatro direções importantes, inclusive uma revisão do próprio *Vestido de Noiva* tão bem-feita, eu acho que nós não temos o direito de reclamar dessa "generosidade" da família, que permitiu que todas essas montagens do Nelson pudessem ser realizadas.

GERALD THOMAS

HERITAGE - Este evento é uma realização, talvez uma imitação, de um evento realizado na Inglaterra durante um ano. Entrevistamos diretores e depois publicamos um livro que se chama *In Contact With The Gods*, que vai ser publicado aqui com o título *Conversando com os Deuses*.

THOMAS - Eu me achava singular. Eu não sabia que estava acompanhado por outros.

HERITAGE - O título veio de uma citação de Robert Lepage, o diretor canadense para quem o teatro é o ato de colocar a platéia em contato com os deuses. Para ele, isto sempre foi a função do teatro antigo. Então Gerald, a sua experiência no teatro foi com o mundo sem deuses de Samuel Beckett, mas é claro que os deuses e os diabos aparecem no seu palco desde o início. Para você o teatro é uma conversa com alguns deles?

THOMAS - Com deuses eu não sei. Eu acho que é uma conversa com as nossas superstições e com as nossas crenças. Você fala que o teatro de Beckett é um teatro sem Deus. Eu acho que não, acho que é um teatro que inclui seu próprio fim. Se Deus é o fim e portanto é o começo, na circularidade do universo, isto é incrível.

HERITAGE - Incrível porque inclui a ausência de Deus. Então ele tem que falar por causa da ausência.

THOMAS - Este já está lá. Ele não precisa se identificar com um Deus. Ele não é um fator externo à ação ou inação. Então Beckett tem uma presença de Deus ou dessa força máxima em seu teatro.

HERITAGE - E os atos litúrgicos dentro da cena estão extremamente presentes no seu trabalho. Talvez o teatro interno seja um ato litúrgico. Parece que você tem alguma atração por esses atos.

THOMAS - Acho que me fascinei pelo teatro através de duas experiências: a primeira foi um ensaio do Victor Garcia, *O Balcão*, e a outra foi uma experiência não litúrgica chamada *The Explorer Galaxy* em Londres, na década de 60. Eu não acho o teatro toda essa canonização, como dizem por aí.

HERITAGE - No livro há várias descrições de diretores sobre o ato de dirigir. O diretor é chamado de dono de casa comprando as coisas, cozinheiro, professor, filósofo, cafetão. E você descreveu o diretor em várias formas como semideus, como uma mula, como um Frankenstein. Como você vê o papel do diretor hoje?

THOMAS - A grande parte de quem está sentado aqui é diretor mesmo. Eu faço as minhas coisas. Não sei se eu me encaixo muito bem na carreira de diretor. Eu não saberia fazer um Molière, por exemplo, não me atreveria a fazer um Molière porque não faz parte da minha preocupação. Eu faria pouco Shakespeare. A gente tem de fazer uma separação radical entre quem se propõe ser diretor e quer lidar com esse assunto amplo chamado teatro e quem quer contar uma estória, como eu quero. Escolhi o teatro como um meio para isso. Eu poderia ter escolhido qualquer outro meio, mas escolhi o teatro porque acho que o teatro engloba e congrega muitas outras artes. Eu não gosto muito dessa ocupação de ser diretor, não sou um grande admirador dos diretores. O diretor para mim é uma função. Pouquíssimos diretores têm alguma coisa real para dizer. Muitos deles só ilustram e ficam regurgitando o mesmo material dramático que foi colocado 500, 400, 300, 200 anos atrás.

Claro que tem que ser feito. Mas eu acho tão irrelevante, às vezes, como um pintor, que vai pintar de novo a pêra, a maçã, o cachimbo e a garrafa numa nova visão, como Paul Cézanne fez, mas chega disso. Para mim não interessa muito.

HERITAGE - Você falou que muitos diretores querem ilustrar o texto, querem ilustrar talvez a palavra, e você quis acabar com a idolatria da palavra.

THOMAS - Não acho a palavra uma coisa tão importante. Aliás, hoje em dia eu a estou achando mais importante do que já achei mas, enfim, a gente passa por várias fases. Eu já achei a palavra um restritivo. Eu viajo com a minha companhia pelo mundo todo, então de repente acho atores brasileiros, tenho poloneses, finlandeses; em que língua eu vou ensinar essa porcaria? Em português? Por quê? E por que não ensinar em finlandês? E de repente eu estou em Copenhague, na Dinamarca, onde não se fala finlandês, apesar de se entender. É complicado. O *Flash and Crash Days* e o Kafka, em Nova Iorque, foram extremamente importantes porque me mostraram a vontade que continuo tendo de me virar o tempo todo para o mundo, de não ser provinciano, não ter uma base, não ter essa nacionalidade. Eu não sou de nada, poderia dizer que sou tudo mas não sou nada. No meu teatro eu prefiro falar por outros meios. Eu acho que a palavra não ajuda nessa eletricidade que eu gosto de passar para a platéia.

HERITAGE - Mas um espetáculo que você está apresentando do Japão até Lisboa é uma coisa universal, que vai afetar qualquer platéia do mesmo jeito.

THOMAS - Não com palavras, de jeito nenhum. Aí é que está! Quem decidiu e onde foi decidido que o teatro é uma manifestação universal? Onde começou isso? É uma loucura, não é o caso. Por exemplo, o Brasil é um país que congrega milhões de emoções, símbolos, estéticas complicadas, é um país complexo. É gostoso ver, visitar o país, é gostoso entender Caetano, é gostoso ver a obra de Hélio Oiticica, é gostoso ver as fases modernistas pelas quais o Brasil passou. Mas a minha interpretação do Brasil hoje em dia é a de que o país não é necessariamente universal. Por que o teatro teria que ser? Não faz sentido. Nova Iorque (não os Estados Unidos, mas Nova Iorque) é um outro lugar do mundo que não é universal, é *body-language*, é *hip-hop*, é até meio primitivo, de uma certa maneira.

HERITAGE - É por isso que você está atraído pelo tipo de teatro que você apresenta? Você falou que teve a oportunidade de ser um artista plástico, um artista em várias formas, e escolheu o teatro. O impressionante é que você continuou e continua fazendo teatro. Você já fugiu para outra área?

THOMAS - O teatro me permite ser artista plástico, músico, escritor, manipulador, me dá um espaço físico, me dá uma reação instantânea. Por que eu haveria de sair do teatro? Eu adoro, amo trabalhar em teatro. Não tem outra coisa na vida que eu goste de fazer tanto.

HERITAGE - Dentro disto você criou um papel, que você talvez não chame de diretor. Você disse uma vez que o diretor é "condenado a ser diretor"?

THOMAS - É a ordem natural das coisas. Você vai às tribos mais primitivas e vê que têm um líder, um chefe, é sempre assim.

HERITAGE - E o que é este líder? No que ele é diferente de um ator? O ator é um contador de histórias e serviu a este papel, que é de natureza humana.

THOMAS - Essa é talvez a pergunta mais difícil de se responder porque todo mundo que faz teatro pensa nisso de manhã até a noite e a pergunta, assim como a resposta, não é resolvida. Fazer teatro ainda é um grande mistério. Principalmente num país como o Brasil, onde o teatro vive uma franca decadência gradual há anos, em termos de tradição e em termos de estabelecer algum tipo de respeito. Então, quais são as forças que definem quem vai ser diretor e quem vai ser ator? Talvez se deva voltar um pouco no tempo e perguntar como se dividem os egos das pessoas e qual foi a significação do ego na vida que essas pessoas levaram até o momento em que elas optaram por fazer teatro. O massacre do ego ou o enaltecimento do ego, das virtudes que esse ego cultivou, é que vão determinar o centro das atenções, seja lá quem for esse ego. Mas ao mesmo tempo o diretor empresta o seu ego para um papel, para um personagem, ou seja, é uma ausência de ego total e é uma presença de ego total. É uma coisa curiosa porque o ego e o egocentrismo do diretor estão explícitos no trabalho. O diretor se vê até na música, principalmente. O ator tem um egocentrismo fortíssimo e ao mesmo tempo diminuído; ele vira outra pessoa. No final das contas o diretor pode dizer que está dentro do ator e portanto está também vivendo outra pessoa. Mas eu não acredito. Eu acho que o ator tem talvez a maior experiência de teatro, não o diretor.

HERITAGE - É o maior prazer. Vi uma fita dos últimos ensaios do *Flash and Crash Days* e você estava lá no palco, no meio dos atores, até o final, e pensei: "Acho que este homem não quer sair deste palco".

THOMAS - Eu quero sim. Detesto entrar no palco.

HERITAGE - Mas você quer estar mais próximo dos atores no momento da exibição. Você não é um diretor que fica lá na platéia gritando para os atores.

THOMAS - Porque eu não sou dono da verdade. Não sei dirigir uma peça. É verdade! Eu não sei. Estou nesse momento em São Paulo fazendo um García Lorca, o meu próprio García Lorca, de entrevistas, e olhando em casa o que escrevi, e eu não tenho idéia de como isso vai surgir no palco. Quando chego a um espaço de ensaio, digo: "Vou tentar falar essa frase e vou tentar sentar nessa cadeira." Eu vou experimentar uma frase que escrevi para o ator, mesmo que não tenha uma forma definida para ela. É a partir do momento que eu entendo a geografia do palco, porque não existe para mim uma geografia completa em palco. Não existe para mim cenário específico. É um temperamento, que varia de dia para dia, tanto é que no trabalho do diretor, como no do ator, o trabalho do teatro tem que ter a flexibilidade de incluir, no seu processo natural de concepção, o temperamento que domina a cena naquele dia, no dia do ensaio, tanto como no dia da apresentação.

HERITAGE - Então, como é que você se despede dos atores no momento da apresentação?

THOMAS - Tem uma coxia e uma "perna", que é uma coisa preta, junto ao palco, onde eu fico cochichando com os atores. Eu fico ainda fazendo alguma coisa, quando noto que tem platéia que é uma merda, tem platéia que é horrível, mas como tem platéia que é maravilhosa. Essa dialética influi muito no espetáculo e eu fico morrendo de raiva. Por exemplo, teve uma ocasião em que *O Processo*, do Kafka, estava em Porto Alegre e umas cinco ou seis pessoas ficavam tossindo. Eu fiquei tão enfurecido com aquilo que falei com uma atriz, nessa distância: "Agora vai tossir do início ao fim." Uma hora de tosse. Não tem mais texto. E eu falei: "Se pelo menos eu não consigo provocar uma catarse no teatro, o catarro eu vou provocar."

HERITAGE - O ator profissional está treinando para buscar a verdade e você está sempre criando em cena...

THOMAS - A minha meta é teatro. A verdade, a falsa verdade, a pretensa verdade, ou seja, a mentira escancarada, está em cena o tempo todo.

HERITAGE - Mas essa profissionalização do ator é totalmente contrária...

THOMAS- Eu não trabalho só com profissionais.

HERITAGE - Mas o que acontece com o ator amador que não tem essa profissionalização? É um outro processo?

THOMAS - Não, eu acho que o profissional é geralmente mais liberado dos fantasmas do teatro. O amador aspira a tudo aquilo, mas não tem experiência empírica daquilo tudo, então ele cria monstros para ele mesmo, cria fantasmas para ele mesmo. O profissional é uma puta de longa carreira, que sabe os perigos do percurso, já sabe que tem que pegar o dinheiro antes, é como a vida de prostituição. Uma pessoa que ingresse na prostituição tende a fazer tudo certinho. De certa maneira, é mais liberalizante trabalhar com pessoas que têm muito tempo de teatro, até porque a linguagem que se fala comumente já está assimilada por ambas as partes.

HERITAGE - Então, na linguagem entre o diretor e o ator, já há um diálogo que funciona para você?

THOMAS - Já tem um vocabulário básico que é extremamente físico, é uma relação simpática. Eu tenho horror a diretores antipáticos e grossos com seus elencos porque eu acho que a experiência do teatro, em primeiro lugar, precisa ser prazerosa em segundo lugar, precisa ser carinhosa; e em terceiro lugar, ela oferece muito mais quando passa por esse campo. Não entendo muito bem a antipatia de certos diretores, enfim, eu não conheço, mas a gente lê, a gente vê depoimentos de pessoas que berram. Eu nunca berrei. Eu não entendo muito como se berra com um ator. Eu acho que o processo é um processo de muita amizade e não de inimizade, mas também de muita convivência e muita cumplicidade.

HERITAGE - É impressionante ler as críticas sobre o seu trabalho porque dá a impressão para a platéia ou para o crítico que você é manipulado pelos atores, mas quando eu li os depoimentos dos atores, é o contrário. A Bete Coelho fala sobre o seu sucesso de uma forma linda. Eu acho que você não mexe na psicologia do ator.

THOMAS - Não, Deus me livre, não. Eu não sou psicólogo, nem psiquiatra. Não fiz o curso de Lacan, nem de Freud, nem nada. Então mexer com essa pretensa autoridade na psicologia das pessoas é uma loucura, eu estaria na profissão errada. O teatro é suficientemente claro nos seus propósitos para representar uma arte que congrega muita coisa, se você tem muita coisa para dizer. E é por isso que eu digo que é um jogo de cumplicidade, é um jogo prazeroso e para isso eu preciso que você seja meu companheiro, para tirar coisas de mim. Eu não fico te dizendo coisas o tempo todo, você é um ator. Você vai me perguntando coisas, vai querendo enxergar esse lugar em que eu estou. No início dos ensaios, eu vou enxergando turvamente onde quero chegar, mas não preciso de muita ajuda. Eu não tenho manipulação nenhuma porque quem manipula é quem tem absoluta certeza do que quer e dita as ordens. Eu nunca fui assim porque nunca tive essa certeza. Ela varia muito de um dia para o outro. Preciso muito mais da amizade e da cumplicidade do ator, porque ele vai empiricamente sentindo uma coisa que eu só intuí de fora mas ele está experimentando aquilo por dentro. Se eu escrevo uma frase complicada, é ele que tem que falar aquela frase, é ele que vai tropeçar na quantidade de consoantes e vai dizer: "Puta, tá difícil isso aqui." Ou então: "Vamos achar uma forma de música", digo eu. O público já vê aquilo musicado. Mas não entrou o Gerald Thomas ali conduzindo uma orquestra como no início. Aquilo às vezes surgiu através de uma dificuldade de um ator para falar uma frase tão comprida no meio de uma ação difícil. Às vezes eu corto aquele texto ou boto mais vogais no meio, ou boto reticências, etc.

HERITAGE - Deste desejo de companheiros, de amizade, veio o impulso de formar um grupo. Você tem mais conhecimento do processo de cada ator?

THOMAS - Não, eu não venho muito da mentalidade de grupo da década de 60, onde o grupo era tudo, e eu nunca quis ficar num país só. Quando os atores são avulsamente escolhidos, a possibilidade de viajar, como a possibilidade de se engajar 100% fica menor. Um grupo dedica muito de seu tempo àquele projeto, porque o casamento é primeiro com o grupo e depois com a vida privada. Então eu sempre escolhi o grupo e sempre senti essa necessidade muito forte de também construir um vocabulário. Como eu entrei no teatro sem ter muita certeza de nada, através de todos os erros, de todos os acertos, fui constituindo um vocabulário que hoje é minha identidade. Mas foi certamente um processo empírico, que não nasceu do dia para a noite porque eu estava olhando uma tela de Francis Bacon ou de Julien Beck. Nasceu por causa das dificuldades das modalidades, que a gente vai aplicando ao dia-a-dia do teatro. Hoje ela é uma estética, depois de 20 anos praticando teatro, e existe como identidade.

HERITAGE - Esta identidade, esta estética existe quando você começa um ensaio com o elenco? Você tem passos certos no início dos ensaios, que você sempre faz agora?

THOMAS - Como assim faço? Exercícios, não?

HERITAGE - Exercícios técnicos ou talvez um jeito de começar o trabalho.

THOMAS - Eu tenho. Eu trabalho geralmente o contrário. O teatro faz muito relaxamento e eu faço muita tensão. Eu deixo todo mundo tenso. Eu acredito mais numa lucidez cênica através de um processo de tensão. O processo de relaxamento não carrega muita energia. Sim, a gente tem exercícios vocais, exercícios físicos rígidos em que as pessoas ficam dias e dias com os músculos tensos.

HERITAGE - De onde vêm esses exercícios físicos?

THOMAS - Vêm do Suzuki, do Grotowsky e de outros.

HERITAGE - Como diretor do grupo, é você mesmo quem aplica esses exercícios?

THOMAS - Ah, eu mesmo faço. É por isso que eu continuo assim aos 44.

HERITAGE - Você chega com um conceito fixo visual ou isso surge com os atores?

THOMAS - Varia. Quando faço ópera na Europa, tudo tem que ficar pronto três anos antes, é horrível. Então, por exemplo, agora com a *Ópera do Divino*, já está tudo pronto desde 1995, e eu quero mudar agora, mas não posso, é tudo em concreto, aço e madeira. Eu olho para o cenário agora, acho horrível e vou começar a ensaiar dia 18, com um cenário que acho que foi a minha terceira idéia, mas é horroroso e eu tenho que viver com isso, que foi o que eu inventei em 1995. A gente progride, mas os cenários ficam para trás.

HERITAGE - Isso vai ser publicado...

THOMAS - Eu sei, mas se pudesse comprar um passe agora para sair da *Ópera do Divino*, se não fosse tão caro, eu faria isso. Eu e Ronaldinho, juntos. Ambos em crise... Mas, continuando, quando eu estou com a minha própria companhia, me dou total liberdade de só terminar os figurinos, os cenários, tudo, durante o processo de ensaio. É difícil porque ninguém dorme, fica todo mundo enlouquecido, as coisas são mudadas na última hora, mas o resultado é vivo e por mais incrível que esta mentira possa parecer, é mais verdadeira e mais realista do que uma ópera na Europa.

HERITAGE - Então por que você aceita os convites? Você é muito aplaudido pelo seu trabalho em ópera, que parece totalmente contrário ao seu processo no mundo teatral, com mais regras, com mais colaboradores que você tem, toda a equipe, que tem o seu lugar próprio. Como você cabe dentro deste mundo de regras?

THOMAS - Como é que você reagiria a um convite de 125 mil dólares?

HERITAGE - Não, não é só por isso, Gerald. Você entrou nisso desde os anos 80 para fazer ópera.

THOMAS - Primeiro, porque eu adoro ópera. Eu acho que a vanguarda, ou, vamos dizer assim, o "pelotão" que dirige a ópera hoje ainda é muito pequeno. É Peter Sellars, Bob Wilson, o Lepage está fazendo algumas coisas, ainda é muito pouca gente, porque se você vai à ópera, geralmente é uma convencionalidade absurda, é um horror, é uma chatice ver todos no palco parados, quatro horas, cantando aquele absurdo ali. É uma chatice, você olha para a platéia e está todo mundo dormindo. As senhoras carregam seus maridos e fica lá todo mundo dormindo de fraque, eu acho uma loucura. Ópera é obra, a palavra ópera é obra. É uma obra em processo que tem que ser mexida. Ela é linda, ela tem a possibilidade de ser linda. Eu olho para aquilo tudo e acho que cabe a mim, como futura geração, mudar isso e envolver os solistas num processo. A gente, por exemplo, começa a ensaiar dia 18 de agosto e estréia dia 3 de outubro. Nessas seis semanas eu tenho o coro quatro horas só. Em quatro horas eu tenho que passar tudo que eu quero, o que eu sei, o que eu acho que eles podem me retornar, em quatro horas de ensaio.

HERITAGE - Você continua se esforçando em seu trabalho para criar o mundo no palco. Como você vai dirigir a ópera, que é um impulso diferente para interpretar o mundo?

THOMAS - Paul, quando estréia e você tem todas as equipes juntas, a orquestra, os solistas, é uma emoção rara. É muito difícil ter isso em teatro porque o verso atrapalha, o literalismo da palavra ainda atrapalha muito o ator. Eu vejo o ator entre o barítono e o soprano, o tenor, o contralto e o mezzo, mas o ator é quem geralmente se reserva a posição de oração monocromática. É uma pena; na soma de todas as categorias de cantantes não há nada mais forte que a música. Para mim, a ópera é uma coisa cênica cuja linguagem é mais importante que a música. Para mim é uma equação difícil de dizer "não" quando tem um convite. Eu não posso dizer "não" para isso.

HERITAGE - A música sempre foi uma coisa que você usou antes para controlar os atores? Ou para inspirar os atores?

THOMAS- Para inspirar não só os atores como também o público. Afinal de contas o teatro tem em vista o público, e os atores são um exercício para isso. Em última instância eu uso música para inspirar a mim mesmo, quando ela está pronta. O mais gostoso é trabalhar com compositores em pleno processo de criação. Aquilo é uma forma muito mais total e abrangente do que copiar um CD qualquer. Sempre é uma mixagem, nunca é uma linguagem original. Linguagem original é o que eu acho que deveria preocupar os artistas do século XXI, porque a mistura de não-originalidade é o que pontuou a música do século XX.

HERITAGE - Você está se voltando para textos como os do Jean Genet e você falou sobre *O Balcão*. O que havia nesse texto? Por que você vai interpretar este texto de Genet?

THOMAS- Genet é o resultado de uma conjuntura sócio-político-econômica da fase do pós-guerra que liberou, justificou, autorizou essa coisa que hoje a gente chama nostalgicamente de contracultura. *O Balcão* foi extremamente importante no processo de avaliação dessa contracultura e dos valores que lidavam com as fases sexuais, sociais, culturais. Eu quero montar Genet hoje para mostrar como isso é datado.

HERITAGE - E cenicamente, nessa revolução, você vai anunciar o novo século com esta encenação, ou é uma coisa que olha para trás?

THOMAS - É uma coisa que olha para trás e para a frente também. A minha grande obsessão é a arte do século XX; o pós-modernismo é o beco sem saída da arte do século XX, da metalinguagem, de se citar, a autocitação da autocitação, do texto existencial, de fazer teatro, do ato existencial, se eu devo ou não devo fazer teatro, da questão sobre a representação ou não-representação, do abstracionismo ou não-abstracionismo. Tudo isso foi colocado em questão, foi concretizado, monumentalizado, dissecado.

HERITAGE - O que você está procurando quando encontra um novo ator para trabalhar com você?

THOMAS - Procuro uma pessoa que consiga me tirar do caminho que considero o definitivo para aquele momento da minha vida. Agora, por exemplo, em São Paulo, nesse Lorca, que só tem quatro ensaios até agora, há um ator para mim novo, chamado José Pinheiro. Eu nunca tinha trabalhado com ele e ele está me dando uma vida extraordinária para coisas que eu jamais teria feito daquela maneira. Ele deformou uma visão minha, graças a Deus; ele deformou uma linha reta que eu tinha até então.

HERITAGE - Neste projeto de Lorca na rua você tem desejo de sair da platéia que já conhece o seu trabalho?

THOMAS - Tenho. Não necessariamente em forma de praça pública, porque esse caminhão vai para praças públicas. Vocês sabem o título? Não? É: *Eu, Federico García Lorca, que enforquei meus personagens, degolei os mitos da cultura espanhola, deitei nu na cama com homens, agora levo o meu teatro ao interior das praças do país antes que as tropas fascistas me fuzilem numa delas*; esse é o título. Ninguém pode sair de casa e dizer que não entendeu uma peça de Gerald Thomas. O título já está no anúncio do jornal. Esse encontro entre platéias que não conhecem meu trabalho está se dando de uma forma um tanto quanto radical. Tenho vontade, sim, porque essa relação também cansa. É uma relação como qualquer outra, que cansa.

HERITAGE - Principalmente quando você está apresentando ópera na Europa, imagino que você está sempre encontrando um mesmo tipo de platéia que pode viajar por dentro da Europa para ver os grandes eventos da ópera.

THOMAS - Eu sempre me choco quando vejo pessoas sentadas na platéia, na estréia: "Ué, por que eles vieram?" É mais ou menos como o generalíssimo Franco, que demorou oito meses para morrer e durante esses oito meses o povo da Espanha ia ao Palácio Real e o pessoal dele falava: "Generalíssimo Franco, o povo da Espanha veio aqui para se despedir." Ele falou: "Mas aonde é que eles estão indo?" Então eu sempre fico um pouco chocado quando vejo que tem gente na platéia. E na Europa também: eu reconheço alguns jovens porque o meu nome na Alemanha, na Áustria, traz jovens, mas sempre tem aqueles patronos de 114, 115 anos, beirando 116, com muita prática, claro, ali na platéia. Você pode tentar tirá-los da cadeira, eles estão grudados, são alimentados ali, é tudo feito ali. Mas é verdade. Mas pelo menos, segundo as estatísticas da Ópera de Viena, nos últimos cinco anos em que eu estou trabalhando lá, houve uma mudança no chamado "perfil de público", com 40% de jovens que nunca tinham ido antes... Quarenta por cento de jovens que antes tinham ido uma vez a uma ópera, a uma Casa de Ópera, a um Teatro Municipal.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 1 - No seu trabalho, a metáfora surge de que maneira?

THOMAS - A metáfora tem que ser espontânea. A metáfora tem que se dar a partir de uma situação real, do contrário eu não chamaria algo de metáfora, não seria uma via paralela de se contar a mesma coisa. A metáfora nada mais é do que outra maneira mais abrangente de incluir aquela citação inicial que você ia fazer. Mas se está predeterminado que você vai fazer a coisa em um supermercado ou em uma estação de trem, que tem horários para os trens saírem e tal, você está reduzindo qualquer tipo de paradoxo. Cada grande obra tem necessariamente um grande paradoxo dentro de si. E reduzir este paradoxo a uma identificação simbológica normal não é interesante.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 2 - É preciso ser visionário, inovador, para fazer teatro?

THOMAS - Para fazer qualquer arte ou para se chamar artista, se você não tem nada a dizer, não diga nada. Se você não é visionário, não diga nada sobre as não-visões que você tem, senão você faz o teatro comercial, chatíssimo, desses "globetes" que se reúnem, os chamados "caça-níqueis", que é o que mais fode com a vida teatral da gente: a comercialização do teatro. É terrível, oportunista, cafajeste, sem-caráter e que acontece 85% das vezes, mas acontece com todas as artes. Todos os pintores, escritores também, escritores que são jornalistas, enfim, se você não tem nada a dizer, você não é artista. Se você não é artista, não se meta a ser um. Você não é um visionário se você não é um artista. Se você não é um visionário, não seja ou não pretenda ser um artista.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 3 - O que o atrai no projeto de Frankenstein que você está desenvolvendo em Nova Iorque?

THOMAS- O Frankenstein é a mistura de todas as civilizações. É justamente o processo de desumanização, o desespero doméstico, químico, genético. Frankenstein já significa um amálgama de culturas e de comportamentos. Quando fui convidado para fazer um espetáculo na Broadway, o meu ingresso na Broadway, pensei: "vamos ver o que é que vai dar."

HERITAGE - Então a Broadway é um lugar onde você vai criar um monstro?

THOMAS - É, um monstro. Apesar de não ser americano, é um monstro essencialmente americano. Ele representa o Novo Mundo, a América do Sul, a América Central, a América do Norte. Representa a tentativa ingênua que a gente tem de separar o Velho Continente, de não mimicar o Velho Continente, de constituir uma autonomia em relação ao Velho Continente e portanto isso se dá através da força, muito mais do que através do intelecto. O filme de ação, essencialmente americano, usa e abusa de efeitos violentos. Você pode vê-lo superficialmente como um simples filme de ação americano comercial. Não é só isso, ele é o sublinhador de uma nacionalidade, de anseios culturais e nacionais americanos, que falam diretamente com os seus colonizadores ingleses, com os seus colonizadores suecos ou noruegueses. É muito simples e superficial você ver o filme do John Travolta, do Richard Gere ou do Arnold Schwarzenegger, que é da Aústria. São filmes que têm *bang-bang*, perseguição de carros. Já o Frankenstein americano é um monstro que se liberta do laboratório, mata 21 pessoas, mas tem um senso de justiça, enquanto os intelectuais europeus não se manifestaram quando seis milhões de judeus estavam queimando nas câmaras de gás. Todos eles ficavam pensando: "Pois é, acho que precisamos fazer alguma coisa sobre isso. Amanhã a gente acorda e faz alguma coisa sobre esta terrível coisa que está acontecendo aqui em Auschwitz, mas hoje não, amanhã a gente faz." Os americanos são impetuosos, são mais de ação.

HERITAGE - Depois de um século de cinema, Frankenstein pertence muito mais aos americanos de Hollywood do que aos ingleses.

THOMAS - Claro, claro. É essencialmente americano. Eu estou usando a Mary Shelley, a autora, como base; mas é engraçado que talvez o personagem principal seja o Robert de Niro, que já fez o Frankenstein no filme do Kenneth Branagh.

HERITAGE - Para terminar, Gerald, o que você diria para os jovens diretores, um jovem talvez na platéia que vai começar agora a vida de diretor? O que ela ou ele tem que fazer?

THOMAS - Não ouça nada do que os críticos dizem, não ouça nada, ignore a crítica por completo, não tire nem o melhor da crítica, ignore-a por completo.

HERITAGE - E na formação do diretor?

THOMAS - Para a formação do diretor, saia do confinamento da sua província, da sua língua e da sua identidade cultural e nacional.

BIA LESSA e
EDUARDO TOLENTINO

HERITAGE - Eduardo, o Grupo Tapa tem 24 anos de existência?

TOLENTINO - O Tapa faz 20 anos de profissionalismo no ano que vem. O Tapa começou como um grupo de amadores em 74. Como grupo, durou cinco anos. Mas ele começou em julho de 1989.

HERITAGE - Você trabalhou com um grupo e também com um elenco. Há alguma diferença nestes tipos de trabalho? Como é feito o processo de encenação com um grupo, em vez de um elenco?

TOLENTINO - Um elenco possui muitas individualidades. Não acho que seja o processo ideal, mas nunca traí ninguém, de qualquer forma. O trabalho em grupo é o processo que eu quero. Faço teatro porque quero estar inserido dentro de um grupo. Minha motivação aconteceu quando eu estava cansado de fazer uma coisa e me deparei com o teatro. Eu sou assim, tenho 43 anos, entrei na faculdade em 73, tenho os resquícios de um movimento estudantil em declínio e de uma geração que assistiu a nostalgia disso acontecer. Por temperamento, por jeito, eu queria estar inserido em uma coisa coletiva. Quando o teatro apareceu, achei que me enquadrava nisto.

Desde o princípio, desde o início de minha vida, eu já sentia uma inclinação. Eu gostei do movimento coletivo que veio através do teatro. Isso é totalmente pessoal.

HERITAGE - É possível que tenha sido para quebrar o poder do diretor?

TOLENTINO - Não gosto nem sei lidar bem com o autoritarismo. As únicas manifestações de autoritarismo que tenho é quando vejo ele nascer dentro de um grupo, e isso tem que ser cortado.

HERITAGE - Bia, você está no início dos ensaios de uma nova peça. Você tem um processo habitual para começar um trabalho, ou isso depende da peça, exige uma outra abordagem?

LESSA - Cada peça exige uma abordagem, da mesma forma que cada indivíduo exige uma abordagem. Acho engraçado: "Teatro em contato com os deuses." Eu diria: "Teatro em contato com os homens." Teatro é um laboratório onde se pensa o homem. Quando eu vou fazer teatro, não vou fazer teatro pelo teatro. Isso também é uma visão de certa forma pessoal, e acho que ela tem que ser pessoal. O fundamental hoje em dia é você não seguir nenhum modelo, ser próprio. Quando minha filha sai do cinema e diz :"Mãe, todo mundo gostou daquilo, menos eu", eu falo: "Que bom, guarda isso, porque essa é a sua opinião e isso é o que vai fazer de você uma pessoa diferente das outras." Isso é a semente que o mundo precisa: você. O mundo precisa de cada um de nós diferenciados. O teatro é o lugar onde se pensa o homem. Às vezes, no teatro, no cinema, numa exposição, se pensa o homem, e é fundamental a gente entender onde a gente está, quem somos, qual é a função da arte. A medicina estuda o corpo e acho que a arte estuda o homem. Por isso, para cada elenco que eu vou fazer, cada ópera que eu vou dirigir, cada filme que vou fazer, para cada conteúdo, eu procuro indivíduos. Hoje estou assim, procurando às vezes atores. Eu procuro personalidades, gosto de trabalhar com as diferenças, com personalidades que podem ser atores, músicos, arquitetos, mas que sejam indivíduos, que tenham a personalidade própria, única. Isso é que eu acho genial. Posso falar mais uma coisa?

HERITAGE - Pode.

LESSA - Uma coisa que me deixa louca da vida é que aqui todo mundo é igual, todo mundo nasce, cresce e morre. Todo mundo aqui vai morrer. No entanto, quando você reviver, nunca mais no mundo vai nascer alguém igual a você. Isso é absolutamente sádico, essa é uma questão fundamental para o teatro. Quero dizer, o quanto a vida é comum, simples, banal, o quanto a vida é absolutamente particular e única. Por isso quero fazer teatro, porque quero entender o nosso tempo, o nosso homem.

HERITAGE - Nem todos os textos, nem todas as peças são iguais. A abordagem particular para um elenco de Chekhov é diferente daquela para um texto de Shakespeare?

LESSA - Exatamente. Comigo aconteceu uma coisa quando fui montar o Chekhov, que não foi uma decisão minha. Eu estava afastada do teatro, até porque eu acho que o teatro está lidando excessivamente com um modelo que não tem mais nada a ver com a vida. Eu descobri a vida quando fui fazer meu primeiro filme. Eu estou louca por causa dessa situação, acho que às vezes quando se faz teatro é igual a comprar uma laranja no supermercado, em vez de pegá-la no pé, porque você trabalha com um personagem, já não é nem mais um indivíduo.

Quando fui fazer *Orlando*, juntei um grupo de pessoas e começamos a estudar o homem, desde 1500 até 1900, para entender o que estava acontecendo, por qual caminho a gente foi, por que razão se seguiu esse caminho e não aquele. Quando juntei a minha equipe de criação, falei: "Agora a gente vai transformar esses dados em um espetáculo." Eu não tenho cultura geral nenhuma. Uma das pessoas de minha equipe de criação falou: "Bia, você está querendo inventar o que já existe: *Orlando*. Virginia Woolf fala exatamente disso que estamos discutindo." Então, já estávamos fazendo *Orlando*, de Virginia Woolf, sem saber. No caso de Chekhov foi assim. O Chekhov é o discurso que eu quero fazer hoje em dia. O que o Chekhov tem para mim de fundamental é a palavra deslocada da ação. Aquele bando de gente falando muito "hippiemente", grãfinos falando coisas maravilhosas sobre o mundo, filosofando, mas sem ligar isso à prática; eu acho que estamos vivendo exatamente isso no século XX, o homem está distante da própria vida, ele criou uma traquitana cultural, tudo, desde os costumes. Por exemplo, os médicos não servem mais para curar. É impossível achar que se vai a um médico e em meia hora ele vai dizer como você vai sarar. Não existe mais isso.

Outro dia a gente foi filmar na faculdade de advocacia e o professor dizia para os alunos: "A verdade não interessa. Interessa você criar uma lógica que ganhe o processo". Então a gente criou um sistema judicial que na verdade nem conta mais. O homem foi inventando tantas traquitanas, que elas não servem mais às necessidades humanas. A gente precisa tocar na vida e o teatro é que toca na vida, que fala exatamente disso.

HERITAGE - São interessantes as comparações que a Bia faz, falando de supermercados. No livro original, todos os diretores têm uma comparação sobre o diretor. Tem um que fala que o diretor é o dono de casa fazendo compras, outro fala que é a mulher dando à luz; aliás poucas mulheres fazem o papel de diretor. Outros falam que o diretor é um cafetão. Para você, Eduardo, que papel tem o diretor de teatro?

TOLENTINO - Realmente eu não sei. Até hoje estou procurando entender isso. Eu me sinto na verdade um catalisador das coisas, um organizador de debates. O diretor pega muitas idéias, muitas cabeças; com todos do teatro eu acho que é assim. Você soma essas cabeças todas, coloca isso em relação ao seu tempo, junto com essas pessoas, e tenta dar uma organizada nisso. Ao mesmo tempo, você adquire várias funções no meio disso tudo. Você às vezes se torna um pouco pai dos atores, às vezes psicanalista; o seu envolvimento com aquele processo vai mudando as feições conforme os elencos, conforme a peça.

HERITAGE - Você falou "conforme a peça" e eu perguntei à Bia se o papel do diretor muda quando a peça muda. É de fato assim?

TOLENTINO - Radicalmente. Eu sinto, no diretor, que o grupo diz que o estilo é esclerose, quando você começa a repetir padrões de ensaio a cada novo momento. Às vezes você sente que há uma acomodação sua ou dos atores, que alguma coisa não está bem naquele momento. Quando você se sente estimulado a descobrir outras coisas durante o processo, eu acho que há duas maneiras de dirigir. Uma, para você afirmar os valores que você tem em relação ao mundo, e outra para você aprender outros valores que você não tem. É estar diante de um processo, negar tudo o que você sabe e começar tudo de novo. Isso é difícil, doloroso e envolve um exercício muito grande, quando se está aprendendo alguma coisa que não era esperada, e aquilo te faz pensar de outro jeito. O processo do teatro, tanto dos atores quanto do cenógrafo, do figurinista, do iluminador, tem que ser um processo de surpresa para todos.

HERITAGE - Bia, qual é o papel do diretor para você?

LESSA - Acho que o tal do modelo científico serve muito para o modelo artístico. Se eu tivesse que dizer em uma palavra o que estou pensando, diria: "O cientista da alma." A gente tenta de fato entender um pouquinho esses mistérios imensos que são a gente estar vivo. Outro dia, no *show* da Bethânia, fiquei com isso na cabeça: "é bonito, é bonito e é bonito." Ao mesmo tempo, a Joana Fomm falou uma coisa para mim: "Bia, uma amiga minha disse uma coisa maravilhosa: viver é impossível." Não é que viver seja difícil, é impossível. Então a vida é essa contradição entre "É bonito, é bonito e é bonito" e "É impossível". Isto é fundamental para o teatro, e acho que teatro é assim. Você reúne determinadas personalidades, você não sabe o que vai dar; é igual a misturar água e óleo. Com o tempo, você tem que ir afastando os modelos e tentar de fato achar a vida, o que eu acho muito difícil. Sou muito cética neste sentido, acho que hoje em dia fazer arte é dificílimo, porque os diretores não têm qualidade. Antigamente você tinha uma referência do que era o mundo, do que era o homem, do que era correto. Você então fazia o oposto, já era uma proposta nova. Hoje em dia você não tem mais essa referência, há imensos fragmentos. Você tem que propor e de fato descobrir alguma coisa. Hoje em dia, teatro virou contar uma estória. Hoje em dia, fazer teatro, cinema, artes plásticas, não é fácil, no sentido de que é de fato obsessão, uma necessidade real de se fazer, e é muito difícil que se consiga chegar a um resultado de fato artístico, sem seguir os modelos.

HERITAGE - Bia, você acha que fazer teatro é juntar várias ferramentas? Você fala que o teatro é uma arte definida. O teatro seria uma arte separada das outras artes?

LESSA - Sem dúvida. Em teatro isso é fundamental porque há várias coisas que você não domina. Você tem a possibilidade de dominar inteiramente uma luz, mas nunca terá a possibilidade de dominar inteiramente um tempo. O tempo é indomável, e essa abertura, esse universo, é o universo absolutamente inteiro. O teatro, neste sentido, é incrível, diferente de uma ópera, onde a gente trabalha com todas as artes. A ópera é um invento, você trabalha a ópera inteira, aquelas pessoas chegam em 10 dias com 300 pessoas que vêm de vários pontos do mundo, e você monta aquilo. O teatro é um pôster, você começa e tem uma folha em branco, nada mais, além de umas pessoas. A partir dessa folha em branco você começa a de fato rabiscar as experiências, a pensar teoria e prática, que eu acho fundamental, não tem como se fazer teatro sem se pensar a prática a cada cena. Comigo, para cada cena, a gente fala pelo menos uma hora, porque é fundamental você ter domínio absoluto do que foi feito e, outras vezes, através do pensamento, você vai por um caminho absolutamente inovador, outras vezes através da prática, ou as duas coisas juntas. Mas no teatro, quando você chega a reunir a música, o som, o cenário, o figurino, nesse momento você de fato consegue uma coisa única, porque você começa com a folha absolutamente em branco. É diferente de uma ópera, onde você já tem a música e depois só compõe com as pessoas.

HERITAGE - Você citou o *show* de Caetano. O título do *show*, *A Imitação da Vida*, não seria um bom título para o seu trabalho? Eu acho que o seu trabalho no teatro não é uma imitação da vida.

LESSA - É o oposto, sim. A crítica mais interessante que recebi na minha vida, na Alemanha, foi: " Como é que eles conseguem fazer esse teatro toda vez pela primeira vez?"Realmente, a gente criou uma estrutura de ensaio, nós estávamos a tal ponto afinados no sentido de que aquilo era o que cada um queria dizer naquele momento. O espetáculo, apesar de ser todos os dias igual, era de fato feito a cada dia e não se perdia nunca. Por isso eu acho que o teatro jamais poderá ser uma imitação; tem que acontecer naquele momento, tem que ter originalidade, não no sentido de diferente, mas no sentido de que aquilo está acontecendo naquele exato momento e nunca mais vai se repetir. Toda vez que a gente tenta imitar algo, a gente está tentando seguir um padrão e, se a gente segue um padrão, acaba virando um empregado e tem um patrão, que é o texto, ou o diretor, ou algo que se queira fazer de antemão. Quem é artista tem que ser dono, não pode ser empregado, você não é empregado de ninguém; você não tem que descobrir o que é que aquele texto vai dizer: você é quem vai dizer como é que você vai fazer aquele texto. Você não pode ter uma postura, como artista, de achar que determinado filme é bom somente porque todo mundo gostou. Mesmo que você não entenda o filme, você precisa ser diferente, isso é o que vai fazer de você uma pessoa fundamental para o mundo. Neste sentido, eu acho que o teatro não pode ser imitação de nada.

HERITAGE - Eduardo, como é que se limpa o palco para deixar o texto limpo para os atores? A Bia falou sobre páginas brancas, folhas brancas...

TOLENTINO - Desfolhar é difícil, é uma briga de muito tempo. A maturação artística demora muito, você faz coisas boas numa fase de sua vida que são etapas de alguma coisa. Não é que você queira chegar a um ponto, mas você vai caminhando. Faz coisas boas, coisas ruins, intermediárias, mas tem uma busca de se despojar ao máximo o palco. Quando você coloca um autor como Chekhov em cena, há tantas coisas ditas ali para serem trazidas à tona, aqueles seres, com sua humanidade e simplicidade. Isso depende do gosto pessoal. Eu gosto do palco o mais vazio possível, onde o centro seja a questão humana. É difícil chegar a isso porque a gente tem milhões de coisas nas costas, como a vaidade de querer enfeitar, a vaidade de que seu trabalho apareça, o ator tem a vaidade do trabalho dele. Quando você começa a se despojar dessas coisas e a achar uma fresta mais profunda, ela não precisa ser completamente visível ao primeiro olhar, ela está enraizada em alguma coisa mais densa e mais profunda sua e das pessoas envolvidas.

HERITAGE - É a questão do ator que está trazendo alguma coisa para o palco. Quando se está trabalhando com o ator brasileiro para fazer Chekhov, como se dá este processo?

TOLENTINO - Foi bastante difícil, pois a gente nasceu de um país colonizado; temos muitos preconceitos a respeito disso, e vimos muito pouco de Chekhov na vida, também, sempre com muita teoria por trás. Então você começa a descobrir que eles são um povo muito similar a nós e também muito diferente. Os russos não têm a frieza da Europa Ocidental, eles são muito quentes e muito similares a gente. Ao mesmo tempo, é o oposto, até climaticamente. Eles vivem em um país gelado, apesar de terem uma grande quantidade de terra. Havia uma desigualdade social muito grande no período em que a peça foi escrita. Eles são muito voltados para dentro. Enquanto um brasileiro vai para o sol, para a rua, a praia, eles estão dentro de casa, tomando vodca e enlouquecendo. O resto da funcionalidade se extravasa então de outra maneira, que não é a maneira de nossa cultura. Você corre os dois riscos: de ficar muito frio ou de ter uma extroversão latina, que não é o caso. Trabalhar com isso como processo foi muito difícil. A gente passou muito tempo, antes de mexer com o texto, fazendo um tipo de trabalho com música que chamávamos de "Sensation", é uma brincadeira por causa dos encontros que a gente havia tido com Chekhov. O

"Sensation" é um exercício a partir do texto, mas que não tinha palavras e que não tinha nunca a perspectiva de contar algo. Mas que sensação isso provocava nos atores e como essa sensação era vivida, sem um fluxo negativo, era um fluxo com música, onde a música às vezes influía nisso e isso influía às vezes na música. O mais importante é que a gente começou a trabalhar com a sensibilidade, não com as emoções. Era uma sensibilidade mais próxima talvez das nuanças, das sutilezas, não essa emocionalidade latina, mas uma sensibilidade. Isso é o que o Chekhov pede muito. Depois a gente foi seguindo por vários processos.

HERITAGE - O processo que vai do exercício ao texto? E depois até a apresentação?

TOLENTINO - É. A gente passou por vários processos. Houve um período que a gente fez em casa, parecia coisa de maluco, a gente só fazia o texto em outra língua, de preferência uma língua que os atores não falassem. De repente, a gente representava em russo sem saber, tínhamos noção do que era a cena, e outras necessidades de expressão daquelas pessoas foram sendo criadas. Foi muito interessante porque o Chekhov é um autor que responde ao tempo que a gente vive; de uma maneira profunda, ele faz uma radiografia do ser humano que independe da Rússia, independe de todas essas questões. Não é à toa que o Brasil vai ter várias montagens de Chekhov neste ano.

HERITAGE - Bia, você falou que sente pena dos seus atores enquanto autores. Isso funciona com Chekhov também? Você é uma autora dos textos e os atores também?

LESSA - A individualidade é fundamental. Quando fui fazer o Chekhov, mais do que tentar descobrir como ele era, o que ele falou, eu tentei construir com ele alguma coisa junto com os atores. Quando eu falo "junto", é cada um cumprindo a sua função. Ao ator cabe atuar, a mim cabe dirigir, duas coisas totalmente diferentes. Tenho um exemplo clássico de quando eu trabalhei com a Fernanda Torres, no livro *Orlando*, onde em um momento dizia:

"Orlando perdia o amor da vida dele e ficava desesperado chorando, se dilacerava, os rios todos congelavam, a vida dele mudava por causa daquele amor." E a Nanda, com toda aquela ironia que ela tem, só conseguia rir. Era o momento mais triste daquele espetáculo, mas a Nanda só conseguia rir. Como eu não acredito mais em obediência no sentido de o autor dizer que tem que rir, você se esforça para rir, mesmo que este não seja seu impulso primeiro, foi o que eu fiz, era fundamental para mim que o mundo se destruísse. A gente tinha a Nanda às gargalhadas e eu jogava em cima dela 10 quilos de terra. O mundo caía e aquela pessoa ria, mas a gente tinha um sentido de destruição e de dilaceramento da alma muito mais poderoso do que se a Nanda tivesse obedecido as instruções. Por isso eu acho a individualidade fundamental. Eu tenho as sete fases de trabalho, onde o ator tem que fazer a cena de pelo menos sete maneiras absolutamente diferentes e arbitrárias. Não há um momento que se possa de fato escolher, como artista, do jeito que se quer fazer. Quando você descobre que tal personagem é de determinado jeito e você passa o tempo todo tentando fazer aquele personagem daquele jeito, você tem um tipo de pensamento que é meio das escolas de onde eu venho, do Antunes. Hoje em dia, dentro do meu ponto de vista absolutamente pessoal – e não é para ninguém concordar, ou não –, você acaba emburrecendo, porque se você cria uma hipótese, você vai provar, vai aprofundando, estudando tudo aquilo e esquece tudo o que está à sua volta. Hoje em dia o raciocínio não pode ser mais profundo, a gente tem que lidar o tempo inteiro com as probabilidades, é fundamental que o ator de fato escolha.

HERITAGE - Parece que Chekhov está em casa com vocês... Tem um diretor inglês que sempre trabalhou com escritores vivos. Até o dia em que ele trabalhou com um escritor que morreu há 300 anos. Este diretor começou a sentir falta da presença do escritor durante os ensaios. Cada noite ele escrevia cartas para aquele escritor. Ele publicou o livro depois, maravilhoso, com cartas para este escritor morto. Você sente falta do autor?

LESSA - Cada vez que você monta Chekhov, Shakespeare, Virginia Woolf ou qualquer outro, você não está "fazendo o autor", você está fazendo com o autor. O que vai para a cena é a escritura cênica, é aquela palavra, mais o momento exato em que entra aquela luz, o gesto do personagem, tudo aquilo que já não é o texto.

HERITAGE - Eduardo, você poderia falar de seu trabalho em *Vestido de Noiva*?

TOLENTINO - O Nelson é um autor muito querido para mim. Não era a primeira vez que eu trabalhava com Nelson, eu conheço perver-samente o Nelson desde a infância, vendo escondido ele conversar com o Carlos Abadia na televisão. Tem uma estória sobre o meio do segundo ato, onde uma personagem tem uma gravidez fictícia, e eu coloquei o Rigoletto na cena em que o pai descobre que a filha está grávida. Puramente por gosto pessoal, eu achava uma cena lógica, essa do Rigoletto com a Gilda, e coloquei uma cena da ópera, com os atores dublando tudo. Para minha surpresa, quando a mulher do Nelson foi ver, ela veio me dizer que ficou muito emocionada com a cena. Eu não busquei a fidelidade, mas ela se fez, de alguma maneira.

HERITAGE - Um crítico escreveu que você sempre entra pelo lado de dentro da peça. Acho que você está provando isso. Você entra por completo na peça para encontrar o que pode ser bom.

EDUARDO - Tomara...

HERITAGE - É o mesmo para você, Bia? Eu acho que talvez não.

LESSA - Para mim é o oposto. Eu não tento entrar, mas tento usar aquele texto para trabalhar com o que de fato está acontecendo para mim, o que é fundamental, quem são aqueles seres que estão ali e resolveram entrar naquele laboratório.

Eu não acho que para se fazer um autor você tenha que estudar e ler tudo da obra dele. Na fase em que eu estou, proíbo os atores de terem qualquer informação sobre o Chekhov, não quero que eles leiam nada, não quero que eles saibam de nada. Eu quero que eles se coloquem na situação, que a situação gere neles uma espontaneidade, que daí surjam coisas absolutamente espontâneas, próprias, individuais. Depois, quando, lá na frente, a gente for escolher o que se vai colocar, aí sim a gente vai estudar, ler. Vamos ter a hora exata para que todos possam escolher com propriedade, mas sempre do ponto de vista do que é fundamental para nós colocarmos, e nada de "tentar", porque eu tenho a sensação de que a gente "tenta" descobrir o que o autor queria dizer, mas eu não posso acreditar nisso se eu faço teatro, se eu faço arte.

A coisa mais genial da obra de arte é cada um poder ter uma leitura particular. Não dá para dizer que determinado personagem é de tal maneira, assim como não dá para dizer que eu mesma sou assim ou assado. Tem dias que eu acordo linda. Noutros, estou horrorosa. Eu sou "assim" neste momento, um segundo depois sou outra coisa. Meu pai tinha uma coisa chamada "palavra de honra". Ele mantinha a mesma opinião dos 10 aos 60 anos de idade. Hoje em dia, é o oposto: o homem é genial se tiver movimento. A mudança é fundamental, a gente não pode lidar com autores de forma estática, tentando descobrir algo. Nada é. Um personagem começa os ensaios de uma maneira e ao fim de seis meses já é outra coisa. Definições do tipo "isto é comédia, aquilo é drama, isso é pastelão" acabam com a vida da gente. Cada segundo da vida que a gente vive é um drama ou um pastelão. A gente não pode cumprir os modelos. Se estiver triste, chore. Se estiver feliz, dê gargalhadas.

HERITAGE - Bia, você trabalha com atores que têm hábitos, formações, claro que são individuais, mas eles têm uma tradição, uma formação de se fazer teatro, aqui no Rio ou em São Paulo. Como se quebra isso?

LESSA - Eu trabalho assim: leia o texto sem responsabilidade. O que tem de importante ali? Um movimento tal parece importante. Dois minutos para fazer. De três formas diferentes. Não dá tempo nem de pensar. Quando você vai ver, já está feito, e depois pensa o que fez. Quando você faz algo muitas vezes sem ter tempo de recorrer aos modelos, aquilo vai saindo de uma forma inacreditável, vai brotando, e se vai pinçando pérolas, porque a pessoa não tem tempo de planejar nada. Eu sempre faço assim, por exemplo, em cenas com dois atores. Quando eles se juntam, um vai obrigatoriamente surpreender o outro. Eu vou ter vida ali, vou ter de fato uma, várias cenas. É claro que depois de muito tempo, quando o Chekhov for para a gente como um filho, poderemos dizer: "Hoje está bom, agora está ruim." Mas isso depois de ter um universo imenso de possibilidades e personalidades. Não dá para deixar o ator pensar no começo; é preciso elaborar a vida, do contrário se cai nos modelos, não tem jeito.

HERITAGE - Eu encontrei uma pessoa de seu elenco na primeira semana de ensaios e ela disse: "Estou gostando muito. A Bia não me dá tempo para fazer nenhum exercício." Foi exatamente o que você falou.

LESSA - Eles vão ficando com um material concreto, que tem tudo o que foi feito. Daí é posível escolher, mas não se pode escolher de primeira mão, não é? É como querer descobrir a cura da AIDS em meia hora. A gente não pode esquecer que teatro, do meu ponto de vista, é o tal laboratório da alma, você tem que de fato tocar ali. Para tocar você mesmo, você tem que ser pego de surpresa. Não é à toa que Freud falava do ato falho e da importância do ato falho, que sai de você sem controle. Isso é a semente, a matéria-prima do meu trabalho. São as pessoas, é a espontaneidade.

HERITAGE - Eduardo, a Bia falou sobre a formação, mas os grupos do Brasil eram os lugares onde o ator se formava. Isso era comum na Inglaterra também. A maioria dos grupos quebrou, mas o Tapa continua. É possível formar o ator no grupo?

TOLENTINO - Costumo dizer que, em vez de se achar a peça, a gente tem que se perder primeiro, e muito, andar léguas de distância para longe da peça até achar um caminho que pode ser bom ou não, mas você tem que se perder demais. Se o Tapa existe há 20 anos, é porque teve sempre alguma coisa de cigarra, a casca foi mudando várias vezes. Quando a gente começou aquilo, éramos um grupo de pessoas que freqüentava o mesmo quarteirão da praia, que tinha o mesmo jeito de se vestir e pensar. Isso foi mudando, pois no Rio todos se conhecem, são do mesmo meio. Em São Paulo, que é uma cidade de imigrantes, houve uma oxigenação enorme para o Tapa.

LESSA - Há quanto tempo você está em São Paulo?

TOLENTINO - Faz 12 anos que estou em São Paulo, e essa oxigenação foi muito saudável. Ao mesmo tempo, as pessoas podem sair, fazer seus trabalhos e voltar. A gente foi sempre se renovando, fomos nos misturando com gente de outras partes do teatro brasileiro, que não era uma questão de área nacional. As grandes atrizes também comentavam: "Estou encontrando aqui o que eu tive no teatro do estudante e depois nunca mais toquei em minha carreira profissional." Elas também encontraram alguma coisa, apesar de serem mitos de outra geração, outro teatro. Diferente de certos atores de outra geração, que não topavam de jeito nenhum o processo de criação. No entanto, essas operações foram sempre muito interessantes.

HERITAGE - Você criou outro ritmo de trabalho para o ator, um ritmo completamente diferente da maioria dos atores aqui no Brasil, porque você tem repertório. Como é esse ritmo de trabalho e o processo do diretor?

TOLENTINO - Todas as vezes que a gente conseguiu ter mais uma peça, o trabalho dos atores sempre foi alterado positivamente quando uma peça nova entrava no repertório. Tem gente que pode ser genial, que faz rápido, eu não. Eu demoro muito, tenho que trabalhar muito, e gosto de trabalhar muito. É um pouco como se eu fosse um escultor que ficasse mexendo na argila, fazendo, jogando fora, refazendo. É até uma compulsão neurótica de ficar fazendo, eu admiro muito quando vejo que alguém fez uma coisa de tão boa qualidade em tão pouco tempo. Eu não consigo, porque muda tudo no meio, eu estou achando que é uma coisa e depois acho que não é nada daquilo. Nesse "perder-se", que é uma coisa meio compulsiva mesmo, de se enfurnar no teatro por muitas horas e ao mesmo tempo se desligar completamente depois, por algumas horas e por muito tempo, acho que eu consigo um espírito orgânico.

HERITAGE - O ritmo de trabalho afeta você, Bia? Você fala muito sobre como o ritmo de trabalho tira a possibilidade de criar. Você continua trabalhando quando a peça está em cartaz?

LESSA - Faço isso porque acho o ritmo fundamental. No início, dou dois minutos para a pessoa trabalhar. Entre as minhas primeiras 23 semanas de trabalho é um barulho, não tem problema, as pessoas podem comer no meio, falar, não tem o menor problema. No outro momento, você precisa de uma concentração canina, você não pode ouvir uma mosca, você precisa do máximo de atenção. O ritmo é muito determinante. Cada fase que você vai percorrendo até que conclua o trabalho é fundamental, esse ritmo vai se multiplicando.

O Eduardo tocou em uma coisa fundamental, que é essa questão do grupo. Teatro é uma opção do Estado. No Brasil você não tem subvenção, eu sei que este fato não interessa mais, mas é fundamental, porque teatro é uma experiência, é pesquisa, é ir para o caminho que você não conhece. Não tem necessariamente que dar o resultado que seja um sucesso; é fundamental que isso seja claro, pois isso parece complicado. O fato de o teatro ter que ser comercializado, dar dinheiro, do contrário o grupo não se mantém, é lamentável, isso destrói os grupos, porque não há como manter aqueles atores. Isso é gravíssimo, o Brasil é um lugar em que não se tem quase como se fazer teatro. Eu estou numa tristeza imensa, porque sou obrigada a fazer uma peça em três meses, é uma loucura, é um espetáculo que demora, devo trabalhar muito mais tempo, e quando eu falo em trabalhar, não é chegar ao ensaio, ficar no "Tudo bem?". Meu ensaio é às seis horas e falo: "Um minuto para as seis. Seis horas, começou. Vamos!" Faz-se ação de fato, muita ação, muito trabalho. É muito sério a gente não ter um governo que de fato banque o teatro como banca a pesquisa universitária, científica. Tem que bancar a pesquisa artística, isso é fundamental. Quando você tem que contar com o público, não há como pesquisar.

Quando você forma um grupo e fica muito tempo com ele, acaba criando uma homogeneidade que não interessa mais, é preciso trabalhar com o diferente. Mas seria riquíssimo, por exemplo, se a gente sempre pudesse ter grupos, esses grupos trabalharem em outros veículos. Certa vez tive uma briga imensa no jornal porque eu convidei um artista canadense para trabalhar comigo. Perguntaram se não havia um ator brasileiro que pudesse trabalhar. Não sei, é claro que tem, mas eu quero trabalhar com o Mark. Domingos de Oliveira, quando teve aquela frase do sindicato dizendo que só quem tinha faculdade é que podia trabalhar, disse: "Se eu quiser que uma vaca faça Hamlet, por que não?" Eu quero que a vaca faça Hamlet também.

HERITAGE - Bia e Eduardo, chega o momento da estréia e eu sei que vocês dois continuam com os atores durante o tempo que a peça fica em cartaz. Como vocês se retiram deste processo?

LESSA - Eu não saio. O processo de criação é de fato um processo contínuo de criar uma lógica para aquilo que você fez. O espetáculo às vezes propõe uma coisa, às vezes o próprio erro, da mesma forma como acontece na medicina, que é genial. Descobriram que aspirina faz bem para o coração. Foi um erro de uma enfermeira, e a partir deste erro a coisa aconteceu. No teatro, às vezes a partir de um fragmento de algum erro você descobre 500 coisas; é um processo de evolução, sem dúvida; quando você abre um espetáculo, ele está numa fase, mas daqui a um ou dois anos ele vai estar em outra. Não tem mais como um diretor se retirar, hoje em dia, porque senão você fica só na interpretação. E a interpretação do teatro é parte de tudo, porque o ar tem importância, a hora que abre, eu acho que até o pipoqueiro na porta tem importância. É fundamental que o diretor esteja para poder dialogar, pinçar as pérolas e transformá-las em colares. Do contrário tudo se perde, porque você não pode ter de dentro uma avaliação total do que está fazendo. Você não tem de dentro do copo d'água com óleo a noção exata de como o óleo se separa da água. O olhar de fora é fundamental, eu assisto meus espetáculos diariamente, depois a gente senta e conversa, não deixa de ser um futebol, mas eu não sou Zagallo.

HERITAGE - Eduardo, com você é o mesmo? Você fica com a peça em cartaz o tempo todo?

TOLENTINO - Eu assisto todos os dias, a não ser quando eu preciso sair. Eu demoro um tempo para entender o que está acontecendo. Às vezes, depois de um mês, eu tenho algo para dizer sobre aquilo que observei, mas é porque eu não tinha realmente o que dizer. Eu preciso assistir todo dia, é uma compulsão. O Freud acha que a única maneira, sem ser psicanálise, de curar neurose obsessiva é através do teatro, porque você cria um ritual diário permitido socialmente, no qual você vive, recria esse ritual e o refaz todo dia, até se libertar dele. Acho que é uma boa prática para os obsessivos, você estica até entender o que está fazendo, os atores também. Pegando um termo da Bia, o personagem pode ser um milhão de coisas. Nesse sentido a Aliança Francesa foi o máximo para nós, são 12 anos dentro daquele teatro, e nos últimos anos o Pão de Açúcar passou a nos patrocinar, suprindo o que o Estado não nos dá. A gente só recebeu um patrocínio do Estado até agora.

HERITAGE - Bia, você voltou do cinema para dirigir *As Três Irmãs*. Você parte do elemento visual para criar? Você está conseguindo o que nunca pôde fazer antes? Você está completando aquilo que começou no teatro?

LESSA - A questão visual é importante por mostrar que o homem não está sozinho no universo. Hoje em dia o homem não é mais o centro. Em *Exercício nº 1* eu botei aquele infinito mundo de papel picado caindo no palco. A idéia era dar a noção da quantidade de ar que há em cima das pessoas. Na questão visual o ator pode se relacionar com as coisas e não estar sozinho no universo. Às vezes o homem domina o todo, às vezes é o inverso, mas o homem não percebe que está sendo levado para determinados caminhos. Outro dia a gente estava de madrugada no Copacabana Palace, chegou um carro com os noivos. Atrás vem o carro de polícia querendo prender o noivo porque ele estava dirigindo em alta velocidade. A noiva, aos prantos, desesperada. Eu quero falar disso porque a vida é surpreendente, a cada segundo. Estamos em uma sociedade onde todos os modelos não correspondem mais às nossas necessidades. Hoje em dia os momentos mais espontâneos são a chave para voltarmos a entender o homem, pois através dos modelos a gente não consegue mais nada. Todos os conceitos que a gente tem de família também já não correspondem mais às nossas necessidades. Eu me vejo hoje em dia fazendo um filme como eu faço teatro. O teatro nunca vai ser uma imitação da vida, vai ser sempre teatro, isso é a grandiosidade dele. O cinema me dá a possibilidade de tocar de fato na vida. Eu vou lá, cato o que quero das imagens do real e através delas eu reconstruo uma realidade.

HERITAGE - O século XX vai ser o século do cinema. Você sente, Eduardo, que o teatro deve muito ao cinema, ou está separado? Em *Vestido de Noiva* há referências ao mundo do cinema.

TOLENTINO - Quando comecei a fazer teatro eu gostava de cinema, não gostava de teatro, não. Gostava, mas era mais fascinado por cinema. A minha formação foi muito mais dentro do cinema do que do teatro. Eu tinha feito muito mais cinema do que teatro, depois fui me apaixonando por teatro, conhecendo, gostando muito. Mas o cinema tem uma parte econômica mais complicada, sem dúvida é uma arte mais dispendiosa, é mais difícil fazer cinema. Hoje já se está conseguindo fazer cinema aqui no Brasil, coisa que para a minha geração foi muito mais complicada. A tentação de fazer cinema aqui no Brasil durante um período foi muito grande para muita gente e as pessoas não fizeram porque não tinham condições. O teatro é uma arte artesanal mais compatível com a realidade brasileira desses anos todos em que a gente não tinha como realizar as coisas. Você faz teatro sem nada, sem um tostão, mas você não faz cinema sem um tostão.

LESSA - Teatro você faz, se você quiser. Você junta dois e faz. Isso é uma coisa que eu levei para o cinema. Esse filme que a gente fez era eu, o Dany e a câmera, não tinha mais ninguém. Ele foi talvez a coisa mais barata que eu fiz na vida, e hoje em dia o cinema já tem essa possibilidade, com vídeo de alta definição, equipamentos digitais. Num dos festivais a que a gente foi em Berlim, alguém falou: hoje em dia você pode fazer cinema como quem pega uma caneta e escreve. De fato, você pode ter uma produção de 10 milhões de dólares ou uma de 10 mil reais, as duas virarem longa-metragem e se relacionarem. Isso é o ganho do século XX para o cinema.

TOLENTINO - Ao mesmo tempo eu acho que tem outra pergunta que o Paul fez no meio disso. O teatro não pode ignorar que há o cinema como estética. Quando o século XIX concentra na sala de estar a ação teatral, é um teatro burguês que tentava apreender toda a realidade possível, onde um teatro pudesse virar ilusão da realidade. Com o cinema, o teatro se liberta disso, não tenta mais a ilusão.

LESSA - Igual à pintura.

TOLENTINO - Não é possível ignorar algumas coisas que o cinema trouxe, com uma mudança no tratamento do tempo e que você pode incorporar esteticamente ao estudo da arte teatral.

LESSA - O teatro tem na sua essência a linguagem sempre da metáfora, mesmo que você imite a realidade. Isso pode enriquecer demais o cinema.

TOLENTINO - Quando uso o termo "oxigenação", há uma grande discussão que eu até já tive. Sou um defensor do ecletismo. Se eu vir em um espetáculo da Bia as coisas que faço, não vou autorizar esse espetáculo, quero ver outras coisas. No Brasil o teatro é feito de muitas maneiras, e quanto mais diverso, melhor. O público vai ver de tudo, uma coisa não ameaça a outra, elas podem dialogar.

LESSA - A falta de atualidade no teatro é uma coisa real. A gente vive o momento em que não é fundamental ir ao teatro.

TOLENTINO - Não é importante?

LESSA - Na realidade ele não está conseguindo falar diretamente ao homem, tocar de fato na vida, do meu ponto de vista.

TOLENTINO - Eu acho que de certa maneira o teatro brasileiro está sempre voltado...

LESSA - Eu não falo do brasileiro, não. Falo do mundo, há uma crise hoje em dia. Eu mesma acho que não há cinema, nem artes plásticas. A gente não está no momento em que a arte indique soluções. Estamos num momento de desconhecimento do homem, é essa a sensação que eu tenho não só em teatro, mas em cinema, em tudo.

TOLENTINO - A gente volta ao final do século XIX, quando Chekhov escreveu as peças dele. Ele estava longe da Revolução Russa, longe de Freud, da guerra mundial, e aquele mundo iria dar respostas ao longo do cinema, inclusive respostas que aqueles personagens de Chekhov não encontravam naquela sociedade, e não é só na arte não, mas na ciência também. Há coisas antigas que ainda não resolvemos. Vivemos uma crise muito similar à do final do século XIX. O homem, no final do século XX, aspira a uma outra coisa que não é mais o machismo, não é mais a psicanálise.

LESSA - Que o mundo criou, Deus criou, e essas coisas agora não correspondem mais às necessidades, isso que você fala é verdade.

HERITAGE - Bia, quando você fala sobre a divisão do mundo, onde você vê o teatro sem valor?

LESSA - Não é o teatro sem valor, eu acho que o teatro tem um valor incrível, mas a verdade é que a gente não está conseguindo, é difícil pra burro fazer arte agora. Esta é a questão. Não é que esteja perdido ou que não tenha importância, mas eu acho que é difícil.

HERITAGE - Você foi sucesso em vários países, para platéias diferentes. Você fala muito em praticar. Não há diferença entre platéia e indivíduo?

LESSA - Tem a diferença de que quando a gente sai, a gente é mais bem recebido do que aqui. Isso é uma diferença básica.

PAUL - É como festival.

LESSA - Mais ou menos, eu acho até pela diferença que se nota aqui. As pessoas já conhecem a sua carreira; quando a pessoa vê aquela coisa separada, passa a ter um valor incrível, da mesma forma que quando a gente vê a primeira vez. Eu acho que o Brasil é um país muito pobre, muito subdesenvolvido, mas absolutamente moderno. A gente é moderno, e ao mesmo tempo muito pobre; eu sinto que há uma crise mundial, por exemplo, o momento em que se teve os grandes diretores: nosso amado Bob Wilson, nosso amado Tadeusz Kantor, que foram e são tão fundamentais, mas hoje em dia já não falam mais do homem, da atualidade. Mesmo porque a gente está falando da criação. Eu acho que teatro é de fato uma arte de elite, uma arte para alguns, não para todos. Nunca a gente vai ter uma platéia com 10 mil pessoas; você pode modificar para 500, 600, essa é a particularidade de um evento privado. Isso tem a cara do tempo; não é à toa que o Ratinho faz tanto sucesso: ele entra lá na particularidade, de uma forma absolutamente reacionária, mas não é à toa que faz sucesso: ele vai para o indivíduo.

HERITAGE - Mas tem que ter compromisso com a platéia, você não tem nenhum?

LESSA - Eu não acho que você tenha que propor sempre o oposto da platéia para criar uma relação estranha, acho que a platéia não é patrão. Eu não tenho que ser empregada da platéia. A Marília Pêra fala isso muito bem. Ela fala: "Se eu hoje faço a platéia rir nesta fala, no dia seguinte vou fazer rir na outra." Porque eu não quero ficar escrava dessa piada de jeito nenhum. A gente não pode ter a pretensão de entender aqueles milhões de indivíduos que vão lá assistir o seu espetáculo, você tem que ter um absoluto respeito com o que você pensa sobre aquilo. A reação, se vai ser um sucesso, se vão chamar de heresia, como me aconteceu... Eu tive uma lição incrível quando fiz ópera em São Paulo pela primeira vez. Me convidaram para dirigir faltando 29 dias para a estréia e acho que foi um dos meus melhores trabalhos. Trabalhei com um arquiteto chamado Paulo Mendes da Rocha, um deus vivo. Depois saiu uma crítica horrorosa na *Folha de São Paulo* dizendo: "Bia Lessa copia Bob Wilson." O cara que escreveu esta crítica – depois a gente soube que era encomendado – nunca tinha visto um Bob Wilson. Aquela ópera foi um escândalo porque tinha crianças nuas, mas eu sabia que aquilo era como eu queria fazer. Um ano depois fiz a mesma ópera sem mudar nada. Foi um sucesso, uma catarse, acho que uma das poucas vezes que eu consegui, com certeza, ter feito algo com grande orgulho. Essa questão de tentar dominar o público não é a questão do artista. É uma questão da sociedade. Ao artista cabe lançar questões. À sociedade cabe responder às questões. É um diálogo. Se você dominar os dois pólos, acabou o diálogo, o teatro, e começa o mero contar histórias, que não é o teatro que eu quero fazer.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 1 - Eduardo, qual a sua opinião sobre o teatro de grandes efeitos visuais, teatro de tecnologia?

TOLENTINO - O importante é que seja bem-feito. Tanto faz, mas o teatro tem que ser bom. Tem que me fazer pensar, me emocionar ou me perturbar, tanto faz a forma que esse teatro tem.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 2 - Bia, como responde o público neste processo com os atores, dada a massificação atual?

LESSA - Como descobrir quem você é no meio desse mundo todo? É um trabalho diário, não é uma busca zen. Eu tento fazer isso com os atores.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 3 - Dentro de um grupo como o Tapa, qual o papel de cada um? Eles têm papéis diferentes?

TOLENTINO - É misturado, é uma bagunça total. A gente já se organizou de tantas maneiras diferentes, é impossível falar disso, esse também é um processo contínuo de erros e acertos constantes.

HERITAGE - Então isso quebra o papel distinto do ator, do diretor, o grupo quebra isso...

TOLENTINO - Isso muda a cada dia, porque eu não tenho uma companhia onde tudo está no seu devido lugar. A gente lida com uma realidade onde eu tenho tudo num mês e no mês seguinte não tem mais nada.

LESSA - Mas você trabalha como ator, dentro das funções?

TOLENTINO - Como? Ator? Não, eu não sou ator.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 4 - Há uma divisão entre os diretores que são ou já foram atores e os diretores que nunca entraram num palco? Você, Bia, já foi uma atriz.

LESSA - Para mim ter sido atriz foi fundamental, porque eu trabalhei com o Antunes, e o Antunes destruiu a minha atriz, acabou de uma vez por todas com ela. Criei uma admiração imensa pelo trabalho do Antunes. Constituí parte do meu pensamento exatamente através de onde eu acho que o Antunes peca, que é exatamente exigir que você faça a coisa que ele quer. Eu sempre fui uma pessoa espon-tânea, quando ia entrar em cena quase morria, desmaiava. Ele falava: "Por que entrou assim? Você sabe onde está o palco?" Então fui virando empregada, empregadinha, de ter de cumprir tarefas, daí fui vendo que isso era a pior coisa para o ator. Você vai descobrir o artista na espontaneidade, na individualidade, não no aprofun-damento. Hoje em dia, se você não dialoga com o todo, você não tem mais como falar de nada.

HERITAGE - Eduardo, você dá dois minutos, ou três, para o ator?

TOLENTINO - Não, eu nunca faço isso, é uma coisa horrorosa. Depois de copiar o que eu faço, ia ser uma desgraça. Eu não acho que seja fundamental, é a trajetória de cada um. Já escutei falarem assim: "Fulano faz chato, Beltrano faz chato", são pessoas tão diferentes, com objetivos tão diferentes, o que motivou essas pessoas, que não têm uma tradição familiar artística? Cada um tem sua história, há diretores que foram atores e trazem um tipo de experiência traumática, como a Bia; outros trazem experiências maravilhosas. Eu não sou, não saberia nunca ser ator.

LESSA - Mas eu não acho necessário o diretor ter passado por isso.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 5 - Você tem seu método?

LESSA - Não é uma coisa que dá para falar assim em dois minutos. O que importa é que são fases muito diferenciadas para que o ator tenha de fato tempo de vencer cada etapa. Uma fase é muito diferente da outra; quando o ator percebe, o personagem está totalmente construído. Quando a gente começa a trabalhar, alguma coisa está em branco. Isso a gente vai ter sempre. Você tem uma trajetória que vai cumprir, seja lá o que você for fazer. Como você vai criar a trajetória é que depende de cada espetáculo. No caso de *Orlando* eu demorei um ano. Às vezes você descobre o caminho rapidamente, às vezes demora um tempo. O Antunes dizia que fazer arte é criar dificuldades. Quando você cria uma imensa dificuldade, pode trabalhar um dia, dois, 20, 10 anos, mas quando você resolvê-la, é um gênio. O problema é conseguir criar a dificuldade, nunca ir pela facilidade.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 6 - Eduardo, em 20 anos de Tapa, como mudou a platéia brasileira?

TOLENTINO - Mudou muito e radicalmente ao longo desses 20 anos. Tem platéias mais inquietas, você tem platéias com menos capacidade de instrução. Quando você olha o sistema de ensino do país, isso vem se refletir na platéia. O ensino brasileiro piora gradativamente a cada ano. Uma pessoa formada em uma escola de primeiro grau nos anos 50 e 60 tinha uma formação que talvez um universitário de hoje não tenha. Isso é óbvio que se reflita em 20 anos. Você tem uma platéia desabituada a pagar para ouvir. É engraçado, muitos dizem assim: "Não acha que a peça é longa?" Engraçado, vocês se perguntam se *Ben Hur, Doutor Jivago, E o Vento Levou, Titanic*, são longos? A questão não é esta. A Bia falou sobre a capacidade que o teatro tem de fazer metáforas. A gente fez, ao longo desses anos, muitas apresentações num teatro fixo de palco italiano e também em muitos lugares diferentes. É impressionante como você encontra comentários surpreendentes de platéias que não são aquelas de teatros oficiais, essa platéia que começa a ser formada no teatro brasileiro nos anos 50 e caminha pelos anos 60; essa platéia se perdeu, de certa forma. Ela tomou outro rumo e não está interessada no teatro, mas existem outras platéias. Um dos problemas do teatro é só se dirigir para aquela platéia, esperar o preenchimento de um público burguês, uma intelectualidade burguesa; até a platéia brasileira de hoje é formadora de opinião. Faça uma noite de estréia e veja a qualidade dessa platéia: ela é inquieta, toca celular no meio da peça, é a pior platéia possível. O que seria aparentemente uma elite desse país, que qualidade de elite é essa? Tivemos uma experiência no Festival de Curitiba, com duas apresentações. A primeira foi exatamente para os formadores de opinião, as pessoas que tinham crachá. Tocavam os celulares, as pessoas saíam, demoravam 20 minutos para entrarem na sala. No dia seguinte, com a platéia de Curitiba, parecia outro espetáculo. Há uma falta de sintonia nesse padrão. Quem é esse formador de opinião? Que qualidade de jornalismo a gente tem no Brasil, hoje?

LESSA - Outro dia um ator falou uma coisa genial no exercício: jornalismo, hoje em dia, é ficção.

HERITAGE - Para terminar, eu gostaria de perguntar aos dois: que conselho vocês dariam a um jovem ator?

TOLENTINO - Faça. Nada mais, além disso: fazer, fazer, acertar, errar e fazer.

LESSA - Eu diria: olhe no espelho, perceba o que é próprio, descubra a diferença. Se você entra num lugar e todo mundo olha de um jeito e você se sente caipira por isso, guarde essa caipirice com você, essa caipirice é um tesouro, é sua matéria-prima. Plante isso, regue isso, porque isso é o que você é. Acho que eu diria isso.

GABRIEL VILLELA e ULYSSES CRUZ

HERITAGE - O seu trabalho tem uma coisa religiosa dentro de tudo? O teatro é para você uma conversa com os deuses?

VILLELA - Eu me sinto de certa forma satisfeito com a minha função, porque na verdade eu sou filho da roça, do mato, eu sou agrário, literalmente, esta é a minha formação, e Dionísio é um deus agrário, então o contato com ele na infância foi direto. O ato litúrgico, o teatro ritualizado, na verdade para mim se transforma ou é pintado de cores diferentes ou as imagens mais contorcidas, menos contorcidas, dependendo da dor, ou do riso.

Eu fiz uma brincadeira irônica, eu disse que o meu teatro é barroco de nascença, religioso por doença e metafórico e alegórico por excelência. Isso é uma provocação com relação ao clero, principalmente o clero de Ouro Preto, que, vocês sabem, é brabo. Agora eles estão mais tranqüilos, mas na Bahia eles também são assim, brabos. Não sou antidogmático, mas eu tenho um problema seriíssimo com padre e freira, porque fui criado lá dentro. Então, de certa forma, eu tirei o amparo, eu tirei um sustentáculo, eu tirei um dos três pés que me mantêm de pé aqui diante de vocês, para vir falar exatamente das festas populares ligadas ao tema da religião Católica Apostólica Romana. Que é o que eu conheço um pouco agora porque estive na Bahia, o babado de lá, que foi ótimo. Mas na segunda peça que eu fiz, o *Concílio do Amor*, absolutamente apanhamos das senhoras de Santana. Era uma peça anticlerical, e eu tinha que botar isso para fora, porque eles foram muito perversos na nossa cidade. Como eu era criança, vi a decadência e o sumiço, e eles sucatearam dois prédios neoclássicos, até a foto da minha tia que foi doada na época para elas. Fiquei puto, e entrei na briga, vivo brigando cada vez que vou lá, brigo muito na rua. Não estou falando das exceções, eu estou falando desse povo que promoveu uma carnificina ao longo da história.

HERITAGE - Ulysses, onde estão os seus deuses no teatro?

CRUZ - Não pensei no teatro de uma maneira assim tão importante, tão séria. Eu acho que o teatro é uma maneira de você contar histórias de um jeito bastante específico, com uma linguagem específica, com meios tão parcos, tão restritos. O palco não oferece muitas possibilidades para essa estória ficar empolgante, emocionante. Então eu nunca pensei em um teatro de uma maneira assim tão elevada. Acho que o meu trabalho não tem muito caráter de compromisso metafísico, eu gostaria de encantar efetivamente as platéias com uma estória bem-contada, eu acho que isso é para mim o que mais me interessa atualmente. Para se contar bem uma história, é muito complicado, principalmente em um espaço muito restrito como é o de um palco. E principalmente com uma linguagem como a do teatro, que é uma linguagem ancestral, e o nosso mundo é cada vez mais rápido, é mais alucinado, e essa linguagem ancestral, de repente, é ou parece anacrônica na nossa época. Então é uma luta muito grande para conferir vivacidade e brilho para a cena, para que ela possa concorrer com os *Godzillas* da vida, com o *Perdidos no Espaço*, que aliás gostaria imensamente de poder ver hoje, e na realidade é muito complicado você lidar com isso. Então, o meu maior trunfo já seria, por exemplo, antes de almejar falar alguma coisa mais importante, entreter a platéia e deixá-la absolutamente cativada e cativa, para que ela possa voltar na próxima vez, trazendo mais algumas pessoas. Eu penso o teatro assim. Eu acho que levei tempo para chegar a isso, mas nem sempre foi assim. A minha trajetória me fez chegar onde hoje estou; me interessa esse tipo de teatro. Não tenho mais paciência para nenhum exercício de linguagem vazio e frio, distanciado. Já fiz tudo isso, já passei por todas essas possibilidades de comunicação. Hoje em dia, para mim, teatro é fundamentalmente comunicação, só.

HERITAGE - Então, o que há no teatro que faz clara distinção entre teatro, cinema e televisão?

CRUZ - Eu acho que a distinção que existe realmente é a possibilidade de você ter a pessoa ao vivo, ali na sua frente; quando você tem essa possibilidade de sentir o odor, sentir o calor humano que qualquer ator maravilhoso diante de qualquer platéia consegue, essa experiência é única. O cinema não te dá isso, a televisão não te dá isso, eles te dão um outro tipo de emoção. Mas essa emoção humana realmente palpável, de uma pessoa contando uma história, para uma comunidade, para um grupo de pessoas, é muito emocionante, muito ancestral, nesse sentido. Eu acho que o teatro tem muito pouco público, como nós todos sabemos, porque nós, contadores de estórias, não fazemos o nosso trabalho bem. Eu acho que se nós fizermos o nosso trabalho muito bem, as platéias estarão de volta, sem dúvida nenhuma. Eu acho que falta esse modo de contar história, achar a sua maneira de gerar uma faísca na platéia. E não aquela coisa de um teatro na realidade museológico que não mobiliza, que não faz a platéia acender, que é só um ato às vezes simplesmente egocêntrico.

VILLELA - Eu sou da terra dos contadores de estória. Tenho a honra de ser de Minas Gerais e cito Guimarães Rosa. Mineiro tem uma coisa muito curiosa, pela vida agrária dele, antes da fase da mineração, quando ele vai começar a receber as informações da Península Ibérica. O mineiro teve que adaptar as estórias para crianças, ele recebia essas informações que transitavam, mas que têm que nascer no cerrado, porque o cerrado é torneado, não há uma árvore reta, não há nada reto, é tudo sinuoso, como se o próprio cerrado fosse por excelência também barroco. E não é à toa que a arte brasileira se funda exatamente em Ouro Preto, quando se inicia com Aleijadinho e Athaíde, como aquelas árvores de lá. E como elas são tortas, a gente aprende a contar a história da voltinha, passa para cá, passa para lá, encantando as pessoas. Eu acho que o Ulisses disse tudo. Além disso, é um pouco Sherazade, o nosso instante; eu não sou muito otimista não, depois que eu vi aquela Guerra do Golfo, que a gente assistiu na televisão, de repente eu vi Bagdá sendo bombardeada, e Bagdá é a terra de Sherazade, onde se passam *As Mil e Uma Noites*. No meio do cenário eu fiquei tão perturbado, eu achei que eles estavam bombardeando a fábula, a estória, bombardeando a nossa possibilidade, a nossa porção Sherazade... Aí não teve dúvida, aparece um bicho coberto de lama, de óleo, tipo um pingüim, que dá um olhar assim para a humanidade, para o fotógrafo, está tudo escrito no olhar daquele bicho o que eu penso. Eu não vejo com bons olhos isso, acho que a tendência é cada vez mais irmos perdendo esta noção, esta idéia de contar histórias. Cada vez a criança cresce mais depressa, cada vez a distância do pai, da mãe, e sobretudo a distância do contato com a terra, com os elementos naturais, aumenta. Criança que não come terra fica doentinha à toa. Eu acho que fundamentalmente nós não passamos de contadores de histórias e contamos estórias. Eu conto para não morrer. Não sou suicida, evidentemente, mas conto com muita lucidez. Acho que todas as artes de certa forma contam uma estória onde estão impressas enigmaticamente as respostas que o homem ainda não conseguiu dar: de onde eu vim, quem eu sou e para onde vou.

HERITAGE - Mas como contadores de estórias e como diretores vocês dois são diferentes dos outros diretores porque vocês desenham seus próprios trabalhos. Isto indica que a peça está pronta quando você chega na sala de ensaios, porque você está desenhando a cenografia, os figurinos, e tudo?

VILLELA - Cada peça, na realidade, é um universo distinto, então ela tem uma abordagem completamente diferente de outras. Eu não consigo enxergar uma unidade estilística no meu trabalho. Eu consigo enxergar uma pessoa lutando para que os códigos fiquem claros, para que as amarras do texto não apareçam, para que o autor consiga ser fluente na realidade. Então, por conta disso, eu há alguns anos já havia feito cenário, depois consegui trabalhar com o Eichbauer, que acho o grande cenógrafo brasileiro. Depois eu não consegui trabalhar com mais ninguém fazendo cenografia ou desenhando essa parte visual. Um dia o Gabriel chegou para mim, muitos anos atrás, e falou: "Ulisses, eu sei porque você não faz mais cenário, você é preguiçoso, entendeu? Você está com preguiça de ir lá na marcenaria, e ficar com o serralheiro, ficar com o pintor, e tudo o mais." Aquilo me deu um tranco assim na cabeça...

VILLELA - Você tinha uma outra função: você era carnavalesco da Vai-Vai, não é?

CRUZ - É, eu tinha feito carnaval durante muitos anos, esse era o meu trabalho: Carnaval era uma obra feita em cima de cenografias e figurinos. Então fiquei nessa dúvida; houve momentos em que o Hélio Eichbauer não podia trabalhar comigo, ou porque estava fazendo um filme, ou porque não tinha dinheiro para fazer o suficiente, porque todo o espetáculo que pode ter o luxo de ter o auxílio luxuoso do Eichbauer precisa de uma produção impecável para poder recebê-lo como o grande artista que ele é, e às vezes eu não podia. Passei a desenhar visando a quê? Visando a essa clareza, visando na realidade a um dispositivo cênico, que pudesse acelerar a estória, pudesse deixar a estória mais vibrante mais um pouco com o ritmo que é a nossa vida hoje. Eu me daria muito mal com Chekhov. Eu ficaria angustiado com aquilo tudo, e eu na realidade estava procurando um dispositivo cênico, um desenho também de figurino, que marcasse imediatamente quem é aquela pessoa, onde aquela pessoa está metida e para onde ela foi, ou de onde ela veio. Então, nesse sentido, para o cenário, a luz e o figurino, eu tive a sorte de formar um iluminador junto comigo, o Domingos Quintilhiano, que começou e está comigo até hoje em todas as peças que a gente faz. A presença do Domingos, se você quer contar uma estória bem à luz, é primordial. Qualquer corte errado, qualquer coisa que chame atenção demais, ou qualquer coisa que não seja suficientemente encantatória, pode destruir aquele sistema que você está tentando montar. Então o Domingos, aliado um pouco ao que eu aprendi com o Hélio, tudo isso somado, e o desejo, a quase obsessão, para que a história fique vibrante...

Faz 12 anos que eu dirijo o Antônio Fagundes. No meio dessa trajetória, um dia nós fomos ver um *show*, acho que foi do Prince, eu não me lembro, foi aqui no Rock in Rio, e quando acabou o *show*, aquela platéia aplaudindo daquele jeito, ele olhou para a minha cara e disse assim: quando é que um dia você vai dirigir um espetáculo e eu vou ser aplaudido desse jeito? A partir de então eu também fiquei buscando espetáculos que conseguissem no final um *show* de *rock*, conseguissem aquela vibração, aquela adesão incondicional da platéia. Então, tudo, na realidade, hoje em dia, todo esse desenho, é a necessidade de o espetáculo visar a uma comunicação simples, cristalina, rápida, eficiente, para que o *show* de *rock* aconteça no final.

VILLELA - Eu sou o oposto dele; não quero mais o *rock*. Eu não quero mesmo. Eu quero a vida pesada: a vida e a morte, o encontro desses dois lados, a hora em que uma coisa chega e a outra sai, e não dá para terminar. Mas eu acho que você, Ulisses, sempre fez os finais dos teus espetáculos mais do que para promover o *rock*. Você faz uma bagunça muito organizada visualmente, que nos deixa confusos, e a gente só consegue sacar as coisas quando chega em casa, ou toma uma cerveja. Isto é muito bom, é muito gostoso no teu trabalho. Acho que isto você não perdeu.

CRUZ - Isto que o Gabriel falou é interessante, porque uma das coisas que eu falo sempre, quando a gente está trabalhando, fazendo, contando uma estória, é que eu gostaria que a platéia fosse para casa comprometida com aquele negócio lá. E que lá em casa ela então começasse a imaginar, ou começasse a viajar, a sonhar, na realidade começasse a sonhar com aquele outro sonho que ela viu, com aquele estímulo que ela viu dessas estórias em cima de um palco com pessoas fantasiadas, escondidas, atrás de uma parede, ou de um pano preto. Tudo isso é sonho, uma maneira de você sonhar, partilhar o teu sonho com alguém. Você faz muito bem, quando o espetáculo é muito bom, nada mais. É uma maneira de você sonhar junto. Porque quer coisa mais chata do que alguém contando um sonho para você? Então é legal ver o sonho, se você puder participar desse sonho, ao vivo, com as pessoas se digladiando dentro dele, os pesadelos também, de vez em quando. Você conseguir unir tudo isso e a pessoa ir para casa e lá começar a sonhar, é o verdadeiro objetivo do negócio todo, desse encantamento todo que a gente produziu. Acho que você tem toda a razão.

HERITAGE - Mas, quando você fala sobre os códigos dos textos, ainda que você tenha essa coisa de *rock* em cima de tudo, é claro que o código de um novo texto como *O Melhor do Homem* é totalmente diferente do código de um *Péricles*. Então, de onde vem este método de trabalho com o texto?

VILLELA - Às vezes a gente se permite, num país como o nosso, ter certos luxos, por exemplo, montar uma peça que você sabe que ninguém vai assistir, que é uma peça que só vai te dar problema, que você vai gastar todo o dinheiro que estava economizando para ir à Londres e depois você vai ter que pagar dívida. Não vai arrumar um patrocinador, nada, mas não adianta, nós somos suicidas. Brasileiro tem essa tendência nesse tipo de trabalho. Quer suicídio maior que o desfile de uma escola de samba, por exemplo, quer loucura maior do que aquilo? Nós temos essa coragem de poder fazer isso; então, *O Melhor do Homem* foge tanto à regra, porque ele foi feito especificamente para atingir um objetivo com dois atores com quem eu queria trabalhar, e num momento em que eu achava que tinha dinheiro. Eu tinha dinheiro para pagar aquilo, porque eu sabia que patrocinador nenhum iria ajudar a fazer aquilo. Foi um espetáculo para nós, que fizemos, que pudemos participar dele, e aprendemos muito. E foi, curiosamente, muito bem-recebido por uma parcela de gente que eu achava que iria torcer o nariz, e tudo o mais, e para quem nós realmente fizemos o espetáculo, eles todos torceram o nariz. Então foi uma coisa atípica, não é um rumo assim em que você pode mais ou menos fazer parte de um mesmo conjunto.

HERITAGE - Você teve liberdade de trabalhar com os atores numa forma diferente da que você trabalhou com os atores de *Hamlet* ou *Péricles*, por exemplo?

CRUZ - É a mesma metodologia de trabalho, a mesma maneira de chegar ao final. Apenas buscando atmosferas mais radicais, mas que incomodassem na realidade. Não que encantassem, mas que incomodassem. Eu penso que foi o mesmo método, mas o que se buscava na realidade era atingir um objetivo diferente de um *Péricles*.

VILLELA - Para mim não há método. O Brasil não tem escola especializada porra nenhuma, nós temos que nos virar, os atores pastam pra caramba, os diretores têm até um pouco mais de facilidade para as coisas. Eu me vejo pelo sofrimento do ator. Agora, eu acho que não há método, essa confusão onde um exige, um pede, solicita alguma coisa está muito próxima de uma situação de escola, uma situação escolar.

HERITAGE - Isto indica que quando está trabalhando com os atores, você tem que formá-los na sala de ensaio?

VILLELA - O meu método é o seguinte: eu explico para eles no primeiro dia, mato o porco, limpo as tripas e vocês enfiam a carne moída dentro da tripa para virar salsicha. Mas juro por Deus que é verdade. E o ator entra com a colaboração, com o dedo, quando mói a carne e a põe dentro da lingüiça mineira, e aí fica muito gostoso. Agora, tem uns que não põem, daí eu vou lá e ponho rapidamente, eu não tenho muita paciência também não. Então, é simples a fórmula, pelo menos a minha, essa do porco com a tripa...

O tempero? O tempero Deus manda lá de cima. Normalmente a gente põe o espetáculo para quarar no sol, da seguinte maneira: eu tento terminar o espetáculo um mês antes.

CRUZ - Eu acho que dá para a gente entender muito bem que o Gabriel é um nativo de Minas, terra do Guimarães Rosa. Os mineiros são assim, os mineiros realmente têm um compromisso telúrico com as coisas, então é uma visão muito particular. Eu sou um grande fã do trabalho do Gabriel porque realmente é carregado desse compromisso de encher mesmo, de fazer, de triturar. Ele falou uma coisa bacana, que é o seguinte: não há métodos mesmo. Mas há um sistema. E você tem que descobrir esse sistema, exatamente, essa gramática. Método é uma outra estória; sistema vai servir àquela obra, especificamente. Você tem que descobrir a gramática daquela obra para poder se apropriar de todas as possibilidades às quais a obra vai se abrindo diante de você, e você tem que optar, escolher. Eu sempre falo isso lá para os atores que trabalham comigo: eu acho que sou um técnico, que o diretor é um técnico. Ele é uma pessoa que tenta harmonizar possibilidades. Possibilidades de quem? Do cenógrafo, do figurinista, e sobretudo dos atores, possibilidades de como contar essa estória. O que eu tenho feito ultimamente no meu trabalho todo tem sido isso: eu sei que não estou sendo nem um pouquinho original, desculpe, mas o trabalho começa com tudo o que o ator na realidade tem e que pode contribuir para aquela peça. Então eu coloco atores dirigindo atores, sempre; eu tenho normalmente um grupo muito bacana de pessoas que trabalham comigo, que na realidade são extremamente estimulantes e que arrancam possibilidades daquele grupo de pessoas interessadas em contar aquela estória. Nesse processo eu vou selecionando, algumas vezes tirando, desdobrando em outras vezes, repaginando, redesenhando, aquilo que já existe, aquilo que já é uma base. Não concebo uma estória, por exemplo, que não seja contada e comprometida com o contador de história. É impossível então, se o cara é responsável por ter achado aquela idéia, por ter trazido para cá aquele batimento cardíaco, ele vai entrar em cena comprometido: "Eu é que fiz, não é um desenho que me foi imposto." Isso é fundamental para que a estória incendeie. Trata-se de conseguir uma faísca, um jeito de na realidade fazer fogo no palco, e a platéia ser aquecida. Então, todo esse sistema vem do trabalho dos atores e com os atores. Eu sei que tenho uma fama de que não sei dirigir ator, sei que tenho uma fama péssima, de que sou um horrível diretor, que sou bravo demais, que sou um carrasco. Mas é um pouco realidade, porque eu arranco o máximo que consigo, eu acho que você tem que fazer isso. O que o ator quer é estar bem em cena, e comunicativo, se comunicando com a platéia. Quando o ator sente que o coração dele bate junto com a platéia, e a platéia é talentosa e ele também, aí é um Nirvana. Não há dinheiro que pague: por isso nosso teatro ainda existe. Porque ator que trabalha com teatro hoje em dia não ganha dinheiro nenhum, então ele quer isso, eu tento trabalhar com meu sistema para chegar a isso.

HERITAGE - Quando estava dirigindo, você falou que tem que disciplinar o ator para que ele não suje a mensagem.

CRUZ - Exatamente, daí é que vem talvez a minha má fama com os atores, porque disciplina para brasileiro parece palavrão. A gente fala em disciplina e eles pensam em exército nazista, eles pensam nessa coisa básica. Disciplina é outro tipo: é o rigor, no sentido do objetivo, do ponto que você quer atingir. E o que é que o ator faz, como o brasileiro, é: qualquer coisa tá bem. Nosso teatro é feito muito disso, algumas vezes até dá certo! Agora, noutras, nem todo mundo é tão charmoso assim, então você precisa disciplinar esse e aquele, às vezes essa coisa que arranha, que não é comunicativa, que atrapalha mesmo, que faz ruído, é um grande problema com o ator. Por causa disso há muitos anos já que eu trabalho com dois caras hoje em dia, um é o Ricardo Iso, que é uma pessoa que conhece muito bem artes marciais. Todo ator adora tai-chi, eles acham incrível. Então, junto com o tai-chi vem a pauleira das artes marciais, vem a possibilidade de você colocar o cara na postura correta, de o cara saber o que está fazendo, para ter consciência do seu corpo. E aí reside o maior conflito. É nessa hora que o ator entra em conflito muito mais comigo. Eu gostaria que ele ficasse, que o conflito do ator viesse no plano das idéias. Nunca é no plano das idéias, é no plano da disciplina, do rigor, da necessidade que a gente tem de cumprir algo minimamente, um mínimo de tempo para se poder estar diante de um palco, tendo o prazer de comunicar uma coisa. Ninguém quer fazer isso, todo mundo quer o espetáculo pronto, lindo .

HERITAGE - Gabriel, essa coisa que é clara no trabalho do Ulisses, de ser diretor, essa palavra "direção" funciona para você?

VILLELA - Palavra "direção" para mim é eu dirigir carro, vaca, boi, carro de boi, e eu não sou motorista de ator. Então eu contesto essa palavra, isto sempre me incomodou, desde quando eu fiz a inscrição no vestibular, em São Paulo, para direção teatral. Porque parece, pelo menos para mim, que venho de uma cultura em que a palavra direção, a conotação dela para a gente, é muito isso: é ligar uma máquina dentro de um caminho. Mas ator não é máquina, é mais que isso. Eu acho que na verdade a gente é um ensaiador, talvez um condutor. Mais encenador ou talvez um balizador de tantos cegos por um cego dentro de uma sala escura e que dá certo, igualzinho a escola de samba: quando põe lá na avenida dá certinho.

HERITAGE - Mas, ao mesmo tempo, o seu trabalho é feito em cima de técnicas. Ontem, no ensaio que visitei, por exemplo, você convidou um professor de voz para ensinar novas técnicas, para formar os atores. Onde cabe a técnica dentro deste trabalho?

VILLELA - A gente não é nada sozinho. A responsabilidade e o prestígio que os espetáculos que eu fiz tiveram ontem, eu devo, além dos atores, a uma série de pessoas muito importantes no trabalho, porque eu não agüento ficar andando igualzinho a quem vai para a cozinha, para o banheiro fazer xixi, não dá certo. Lá é sagrado, tem que tomar banho, chegar limpo. Metaforicamente falando.

HERITAGE - O trabalho de corpo e de voz, para vocês, é mais o trabalho do diretor do que realmente interpretação do personagem, que vocês deixam com os atores mesmo?

CRUZ - Olha, primeiro há o entendimento, não é? Você precisa entender profundamente do que se trata. Afinal de contas isto aqui é o quê? Que história é essa que eu estou contando? Vai de onde para onde? O que essas pessoas querem? É uma coisa muito simples, não? Intelecção de texto. Quando fiz cursinho Objetivo lá em São Paulo, para entrar na faculdade, tinha uma aula que era de intelecção de texto. Eles davam Machado de Assis para a gente entender do que se tratava, era muito boa aquela aula e acho que aquela aula me ajudou muito, acho que devia continuar tendo intelecção de texto porque a maior parte dos atores não consegue esse básico, ou seja, piram e piram. Eu tinha um ator que fazia o papel de um soldado que dizia só uma frase. Ele tinha que fazer um soldado, ele dizia uma frase e aquilo não funcionava bem e eu nunca podia parar porque todas as vezes eram 30 pessoas em cena, tinha um monte de gente famosa. Parar por causa daquele ator com aquela frase, se eu já tinha ensaiado ele à tarde sozinho, chegava na hora e ele mandava a frase de um jeito estranho, não entendia, ele tinha que dar era uma frase banal. Um dia falei pára, pára! O que acontece com você? Por que esta frase sai de um jeito que eu não entendo? O que você está querendo dizer? Ele falou: "Como que você não entende? Ele é um soldado, mas ele queria mesmo era ser um cozinheiro. Então eu estou tentando passar a contradição do soldado x cozinheiro." Mas existe isso, que é piração. No meio de trinta sempre tem um que é soldado e quer ser cozinheiro. Então, primeiro tem essa compreensão de eu tentar não ter esse cara no elenco, de tentar convencê-lo de que é só soldado, cozinheiro é em outra peça, em outro momento da vida dele, não dá para ser nessa peça. Então a primeira coisa é tentar convencer o cara de que um mais um é igual a dois, porque a criação não passa por aí. Criar para mim não é organizar, não tem outro jeito, quanto mais organizado for, mais criativo fica. O caos para mim é alguma coisa que só você comunga, só você e teus amigos, e eu quero organizar para criar. Então, quando esse um mais um ficar claro para eles, aí vêm todas as outras possibilidades. Depois de organizado é que o cara tem isso na cabeça. Aí vale tudo, porque ele sabe minimamente os códigos ao qual pertence aquele universo, aquele personagem, aquela história. Então ele pode na realidade fazer ousadias cênicas, ele pode fazer o que ele quiser, mas antes ele tem que entender. Hoje em dia há uma leva de atores que são pintores, repararam? Todo mundo está pintando quadros, não é? Então eu olho, eu vou às exposições, olho para aquilo, legal e tal, aí eu falo: "Você sabe desenhar uma casinha com o pôr-do-sol, um cavalo e uma árvore, mas bem direitinho, com a perspectiva certa, com todos os cânones da pintura, sabe?" "Não, mas a minha arte é moderna, subjetiva." Na verdade, por que é vazio? Porque não passa pelo básico, tem que se saber. Precisa ser recheado, eu não posso chegar em cena e dizer "Bom-dia" se este bom-dia não estiver carregado de possibilidades de comunicação, de entendimentos, porque o bom-dia está dentro de um contexto. O cara da pintura é a mesma coisa, não adianta fazer arte abstrata, para mim, se o cara não sabe fazer o básico, então eu me invoco com isso. Eu logo descubro, eu fico olhando para aquilo e falo assim: "Mas isso aqui está parecendo um quadro que, não sei, as pessoas vão botar em cima do sofá vermelho, porque é vermelho", fica parecendo uma decoração, por quê? Porque o cara não sabe, não estudou, não se predispôs sequer a fazer uma reflexão do onde ele quer chegar e o que ele quer comunicar, ele vai lá e faz. É tudo muito fácil para o brasileiro. Ele vai e sai fazendo; isso tudo me irrita, me enche o saco. Como quando você vai à Bahia: você não encontra uma pessoa que não esteja pintando um quadro, escrevendo um livro, fazendo uma canção, ou gravando um disco, todos eles são assim, todos são artistas, não têm problemas... não têm platéia nunca, não é? Precisa haver as platéias para que o teatro possa acontecer.

VILLELA - Se fosse gramaticalmente pela tendência de ser mineiro, o teatro seria intransitivo, não teria objeto direto, indireto e o sujeito seria elíptico. Para criar um mistério em cima do que se imagina, se constrói o teatro, e para o nosso ator a gente tem que dar uma aulinha habitualmente: "O verbo pede um complemento, o verbo está no pretérito mais-que-perfeito." E é natural, não é ofensa, é uma necessidade, enquanto que com o diretor é muito assim: sujeito é oculto, o verbo é intransitivo e não tem mais nada para a frente. Na verdade é abstração em função da gramática cênica a ser construída. Aliás, você me lembra as professoras de puericultura, que havia no colégio de freiras. Ele capricha demais da conta, ensaia muito, ele é virginiano, arrumadinho demais da conta. Agora, gente, o brasileiro é caótico, o nosso país é caótico. E o nosso ator também é vítima disso, e parece que nós temos essa praga de querer nos adiantar demais, passar o carro na frente dos bois, porque não adianta: o ator tem que ter os processos, ele tem que ter as etapas. Nesse sentido eu acho que o Ulisses faz isso muito bem, os assistentes trabalham para ele os degraus.

CRUZ - É, com certeza.

VILLELA - Porque você é bravo, você fazia tudo!

CRUZ - É, a gente não pode esquecer a parte que foi sistematizada no meu trabalho, quando eu percebi que teatro tinha um método, tinha uma ciência por trás daqueles meus arroubos. Quando fui ser assistente do Antunes, durante três anos, ali eu aprendi que na realidade existe um sistema, uma ciência também dentro do teatro, que você aprende a partir do que você lê e gosta mais de um ou de outro, e dos espetáculos que você vê. Para mim, o melhor lugar do mundo para se estar é Londres, porque Londres na realidade tem todo o tipo de teatro e tem esse teatro que eu gosto, que é o teatro do ponto de vista de humanidade, de vida, absolutamente vibrante. Eu, por exemplo, assistindo a uma daquelas peças, não vou citar nenhuma agora porque não me lembro, fico completamente emocionado e chapado na platéia e saio tonto de lá, vou para a minha casa e fico sem ligar a televisão, que é uma coisa que eu adoro.

VILLELA - Eles fazem peregrinação a Shakespeare, gente, eles são devotos de Shakespeare; que gente é essa? Pelo amor de Deus...

CRUZ - Eles são descendentes de Shakespeare, mas na realidade esse tipo de coisa me encanta. Agora eu entendo muito bem o que o Gabriel fala.

HERITAGE - Vocês dois trabalharam Shakespeare, mas numa forma bem diferente. Gabriel, você escolheu o Grupo Galpão para fazer *Romeu e Julieta*, um grupo de atores que já tinha uma técnica própria?

VILLELA - O Galpão é um grupo que já existia há nove anos quando eu fui fazer *Romeu e Julieta*, portanto eles tinham um procedimento, um estudo. Aliás, o Ulysses é que educou o Galpão, ensinou os atores a botarem chinelo no pé para ensaiar e foi assim que um dia eu conheci o Galpão, através das mãos do Ulysses, numa sala de aula, num dia de lua-de-mel, foi por essa época, há doze anos. Daí o Ulysses disse: esse pessoal é da tua turma, você algum dia vai dirigir. Curiosamente aconteceu, eu fui lá, me ofereci para dirigi-los, mas eles demoraram três meses para dar a resposta porque não estavam acreditando, e aí, o que aconteceu? O Galpão tem uma forma, uma conduta onde eles misturam a vida pessoal com o fazer teatral. Então ele se estende até a casa de todo mundo, é uma grande família mesmo, dá certo porque a tipologia está toda lá certinha, independente da peça. Eles começaram a fazer as apresentações para mim do material que tinham à disposição, que eram as habilidades circenses de picadeiro. E eu falava de circo-teatro, porque fiz escola de circo, trapézio, chicote, malabarismo, então eu entendo dessa história. Mas eu queria falar do circo-teatro. E eles só tinham a perna-de-pau à disposição. Quando percebi isso, foi que a gente se entendeu, e foi possível nascer o *Romeu e Julieta*, porque a gente combinou os dois lados. Então nós fizemos Shakespeare porque eles queriam falar na rua. Por falar nisso, como tem ator falando com microfone em teatro pequeno. No Galpão, alguma coisa que eu pedia, fazíamos uma vaquinha e comprávamos 14 microfones para competir com o barulho da praça. A gente ia para a rua que é muito inóspita; eles queriam a palavra, queriam segurar no verbo. Portanto, tivemos que recorrer a isso. Então eles desenvolveram uma técnica de falar sem considerar que o microfone está aqui.

O Shakespeare nasceu pelo microfone; por uma necessidade de usar microfone. Porque era impossível falar em versos parnasianos numa praça do jeito que a gente queria. Eu sou a favor da imagem, eu faço um teatro de imagem que nasce da palavra, mas ela tem que ser ouvida. Tem gente que está com cera no ouvido, pensando que não está escutando a palavra, mas a gente na verdade faz esse exercício, sim. O Galpão queria muito a palavra, não queria abdicar da palavra. Então a gente fez uma vaquinha, contrabandeou 15 microfones sem fio na época, e assim foi feito o *Romeu e Julieta*, mas o ator tem que saber falar, tem que ter voz ou então vai vender terreno em Minas.

CRUZ - Quando comecei a fazer teatro, alguém disse para mim: "se você gosta de fazer teatro, tem que ler Shakespeare, porque ele é o maior de todos." Então eu ingenuamente corria nas traduções da Bárbara Heliodora para ler Shakespeare, abria, não entendia nada e dizia: "Este homem é o maior porre, é o maior chato, o maior tédio, que sono." Eu não passava de duas páginas, dormia a tarde inteira, acordava mal e aí pegava de novo, mas essa luta durou anos e anos, traduções da Bárbara Heliodora. Um dia, eu conheci o Fagundes. Eu tive a oportunidade de participar desde a primeira peça em que o Fagundes entrou em cena, que eu vi lá de espectador. Hoje em dia somos amigos, e nos últimos 13 anos eu tenho dirigido todas as peças desse grande ator. Quando a gente começou a se conhecer efetivamente, do ponto de vista de trabalho, ele um dia me chamou na casa dele e disse assim: "Ulysses, eu queria fazer Shakespeare, e queria fazer com você." E eu, para ele: "Deus me livre, você já leu? É muito chato, os brasileiros vão dormir, é uma coisa horrível, e tal, olha isso aqui Fagundes." E o Fagundes falou para mim: "Me dá uma chance, eu vou traduzir um pedaço, e você vem para cá." E a gente vai, está bem? O Fagundes deixou os livros da viúva do lado, e fez uma tradução. Fui para a casa do Fagundes e li. De repente o mundo apareceu na nossa frente, que maravilha que era, comecei a ter paciência de ler as traduções portuguesas, que são também muito ruins, muito pesadas. E foi passando o tempo, um dia o Fagundes falou: "Está na hora, vamos fazer um." Fizemos o *Macbeth* e eu confesso que, na realidade, depois de ter feito mais três, hoje em dia eu tenho gravíssimos problemas, porque a gente não chegou a um bom termo em nível de tradução. Também em nível de elenco, mas isso é uma outra história que não dá para falar aqui, senão vai levar cinco horas. Outro dia eu ouvi uma atriz dizendo que não se pode fazer Shakespeare no Brasil porque não existe ator. Mas eu acho que temos que tentar começar a fazer atores desse tipo, para fazer Shakespeare, claro que se pode, tem que ser feito, um dia vai aparecer um grupo de atores.

Essa história depois se desenrolou, nesses últimos tempos, com essa vontade de descobrir que esse homem foi, no teatro, o que mais soube contar estórias. Se você pegar, por exemplo, as 36 peças dele, você vai perceber que tudo está lá, todas as histórias que as novelas da TV Globo reprisam. É apenas uma questão de tradução, de como verter aquilo, como transformá-lo em alguma coisa que os brasileiros possam assimilar.

VILLELA - Ulysses, eu fui lá ver o Shakespeare, visitar a lápide dele e ele tem um epitáfio que diz assim: "Bom amigo, pelo amor de Jesus Cristo, abstenha-se dos ossos aqui encerrados. Bendito seja aquele que meus ossos poupar. Maldito seja aquele que meus ossos tocar." Aí eu saquei quem era esse cara, eu não tenho esse conflito da angústia, não toco e nem removo os ossos dele, não sei quem é Shakespeare, ninguém sabe. O epitáfio dele já deixou tudo para a posteridade: vocês jamais saberão dos ossos aqui encerrados ou o que foi feito deles.

HERITAGE - Mas se nós falamos sobre Shakespeare, acho que temos que falar sobre Nélson Rodrigues também, porque vocês dois apresentaram ele aqui no Rio. Você tem respeito aos ossos do Nélson Rodrigues? Ou você pode ser totalmente livre, porque ele é parte da tradição brasileira?

VILLELA - Eu sou completamente fiel aos ossos, à ossada.

CRUZ - Eu ia ocupar o mesmo teatro em que o Gabriel estava tendo um dos maiores sucessos de público: *A Falecida*, foi a peça que ele fez com a Maria Padilha, e eu fui assistir, tinha um subjetivismo, uma interpretação do que podia ser, era em cima de uma mesa de sinuca, lindo, uma obra-prima. Eu vi tudo aquilo funcionando muito bem com o público, mas eu ficava sentado lá, pensando: "Meu Deus do céu, vou fazer em seguida a isso *Anjo Negro*", que é uma peça completamente superlativa, mais exagerada até do que a peça que o Gabriel estava fazendo, e que me fez pensar: "Não posso, eu tenho que fazer a coisa mais simples do mundo, eu tenho que me lembrar que Nélson Rodrigues odiava diretores; ele dizia que gostava mesmo era dos diretores burros, que ele queria aquela pessoa bem chucra pegando o texto", eu lembrava muito disso. E então tive a felicidade de reunir um elenco maravilhoso. Eu lia tudo aquilo, lembrava do espetáculo dele e falava assim: "Se eu exagerar aqui qualquer coisa, vai virar um desastre, porque o Gabriel já fez o espetáculo em cima de uma mesa de sinuca."

VILLELA - Eu sou exagerado por excelência.

CRUZ - Então, por conta disso, comecei a pensar tudo diferente. Ali nasceu essa obsessão minha por contar histórias. A gente chegou à conclusão do seguinte: "Vamos contar essa estória de uma maneira verossímil, que é impossível, não é?" Esta peça é completamente pirada, alucinada. É linda, mas completamente alucinada. Vamos ter o compromisso de deixar isto crível, verdadeiro, passar que essas personagens existem, vamos só fazer isso? Eu acho que é isso que ele queria, ele queria que a gente contasse a história dele. Eu acho que o Nélson Rodrigues também é o cara que conseguiu traduzir mais perfeitamente a alma desse povo aqui.

HERITAGE - Gabriel, seu trabalho é o de um sonhador de imagens totalmente teatrais. Como fica seu trabalho junto ao de Sebastião Salgado que parece ser um sonhador de uma outra profissão?

VILLELA - Simplesmente pelo fato de que o homem está correndo da terra e a terra está correndo atrás do homem. Estão correndo um atrás do outro, e o homem tem que dar uma paradinha para que a terra chegue. O Tião faz isso, ele mostra esse movimento itinerante do homem e da terra falando como ele. E ela de galope atrás, às vezes, mas ele mostra antes de tudo o desaparecimento das tribos nômades, das pessoas, esse cinturão de pobreza, essa coisa nossa, está tudo morrendo. A porção dramática contida na película é de tal poder que eu acho que ele consegue uma concisão, uma síntese shakespeareana. Porque eu o vi passar em uma universidade 15 minutos de seqüência de fotos tiradas pela vida, com 1.200 estudantes chorando. Eu duvido e desafio quem hoje escreve, seja através da imagem ou da palavra, uma obra que faça 1.200 pessoas chorarem em 15 minutos. A gente chorava porque é como ver nós do Terceiro Mundo carregando aquele fardo, oh, Deus, até quando? O Sebastião Salgado diz que ele já está virando quase fantasma na imagem. Desculpa, estou falando essas coisas porque, como eu não sou uma pessoa erudita, eu apenas sinto isso ao ver, mas quando eu vi todo mundo chorando uma dor igual, eu falei: "Alguma coisa de excepcional tem nisso", e aí fui saber: a obra é dramática. E não esqueça: mais do que isso, o teatro vem da palavra grega *Teatron,* que se diz "lugar onde se vê". Pressupõe-se o sentido da visão e o século privilegiou muito o sentido da visão, criou um descompasso com o sentido da audição, não tenho nada contra. O que eu acho que acontece ali é que não é preciso usar a palavra. A palavra do Sebastião Salgado é invisível, está na foto. Talvez, no caso, eu o acho até um profeta, com o maior respeito e veneração. E que nós estamos muito medíocres, gente, ele é um profeta.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 1 - Ulysses, você acha que o teatro é uma arte com mais risco do que as outras artes, o risco é o grande elemento do teatro?

CRUZ - Você apresenta seres humanos e coloca pessoas em situações limites. O teatro sempre lidou com situações limites e com gente sempre muito especial. Os personagens são pessoas que têm alguma coisa para dizer, porque há muita gente que não tem nada para dizer. Então há um risco muito grande, porque você está diante de um universo na realidade sem escudo nenhum, tanto pode fazer muito bem, como pode fazer muito mal. Eu às vezes acho que nós artistas praticamos uma crueldade em cima da platéia que é terrível, porque de vez em quando você vê obras que te tocam tão profundamente, você sai tão enlevado num certo sentido, e perturbado também. E nós do lado de cá planejamos esse tipo de coisa, planejamos na realidade assaltar sua consciência, tirar um pouco a sua consciência de uma mesmice. Então, às vezes, eu acho isso cruel, porque a platéia é indefesa, e o risco é evidentemente muito grande, mas todo artista superlativa as pessoas que fazem as coisas para valer profundamente, colocam em risco a sua vida e a de quem vai assistir, sem dúvida nenhuma...

HERITAGE - Você está no momento trabalhando com a Globo e vai dirigir uma novela. Isto parece mais arriscado do que dirigir teatro?

VILLELA - A Globo é a maior segurança, aquilo é o Projac do Prozac!

CRUZ - Eu acho que eles ainda estão pensando exatamente qual vai ser o horário e como vai ser a produção.

HERITAGE - É um risco para a Globo, então, na produção.

CRUZ - É um risco tremendo para a Globo, não para mim. Eu estou doido para entrar lá, tentar organizar um pouco e, quem sabe, conseguir o mesmo prazer que eu tive com novelas. Eu sou noveleiro com muita novela na minha vida, hoje em dia vejo também, mas acho todas muito chatas. Eu estou tentando ir para lá para tentar contar uma estória em 180 capítulos eletrizantes. Eu quero que algumas pessoas que viam novela antigamente voltem a ver. Eu estou completamente obcecado pela idéia de chegar lá e dar um espaço para o autor, eles falam que a obra é aberta, a gente sempre fala que é obra culta, porque qualquer coisa que o público quer... Agora, na *Torre de Babel*, mataram as duas pobres coitadas, todo mundo viu. Então eu estou querendo ir lá para, quem sabe, falar a milhões de pessoas alguma coisa bacana.

HERITAGE - Mas você está entrando na televisão para fazer uma coisa que nunca pôde fazer no teatro, ou você está na mesma linha de arte?

CRUZ - Não, já fiz quase tudo que quero com o teatro, eu falo "quase" porque quero fazer mais Shakespeare, gostaria de fazer mais umas 10 peças. Eu digo que eu quero fazer as 36, mas o Antunes falou que isso é uma coisa muito feia. Acho que eu quero fazer mais umas 15, eu estou mais modesto, não é? Com mais as quatro que eu fiz, serão 19. Eu já fiz tudo no teatro, eu já dirigi Pirandello, já dirigi Ibsen, tive a ousadia de fazer coisas que eu não podia ter feito naquela época.

VILLELA - Você fez espatáculo pornográfico?

CRUZ - Fiz um espetáculo chamado *Tem Banana na Banda*, fiz escola de samba, por exemplo, que é a coisa mais maravilhosamente sensual, erótica, que o Brasil sabe fazer, e muito bem. Fiz muitos anos de escola de samba, então eu já fiz tudo. Agora eu quero dar um tranco na minha vida, e daí eu estou indo para a TV Globo, para dar esse tranco.

HERITAGE - Enquanto nós estávamos falando sobre artes populares, eu achei interessantíssimo no seu ensaio, ontem, Gabriel, quando você falou para o elenco que você quer que o elenco inteiro vá assistir ao *show* da Maria Bethânia, porque você acha que ela vai fazer a melhor formação do ator.

VILLELA - A Bethânia é, na atualidade, a atriz mais moderna que eu conheço no teatro brasileiro. Pelo menos no que diz respeito a entendimento, intelecção, construção e repasse dessa história para a gente, ela explica cantando. E aí ela pára na minha frente toda hora e vem falar os textos. No nosso espetáculo, quando eu dirigi, ela não falava texto nenhum. Ulisses, eu nunca vi tanta pausa perfeita, tanto gás, tanto pulmão, respiração de apoio. Ela é uma diva, como a Marília Pêra outro dia, fazendo a Callas, uma cena quase final, gente, que perfeição, que honra, que orgulho, ela entende de pausas. A Bethânia eu faço questão que os atores assistam; a produção vai pagar o *show*, porque é uma aula intensiva do que é ser uma grande atriz. Se é possível ter no Brasil, é ela, Marília Pêra, e, Fernanda Montenegro. Bethânia está moderníssima, aliás ela deixou de ser moderna e está passando a ser eterna.

CRUZ - Eu já dirigi a Bethânia também; no *show* ela falava, dizia textos. Eu acho que mais do que entender de pausas, ela sabe preenchê-las com alguma coisa, ela não faz um vazio, não deixa aquela coisa que não significa nada. As pausas no teatro têm que ser preenchidas com qualquer coisa, sobretudo com entendimentos, emoções e tudo mais, e ela sabe fazer isso muito bem.

VILLELA - É, eu acho que as pausas são esperas que a gente tem que dar para o espectador, continuidade, tempo, porque às vezes dói demais. A palavra foi feita para o amor ir e voltar, transitar, com o amor, o ódio, e às vezes é muito rápido, e como a gente cada dia está mais babaca, mais burguês, cada vez mais burro o país, a gente vai perdendo essa beleza, esse encantamento. A Bethânia já é um orixá encarnado, é verdade, eu dirigi aquela mulher, você sabe quem é ela, Ulysses? Eu não sei quem é a Bethânia. Ela é um gigante em cena, gente. Ela é deste tamanhozinho ao vivo, ó. A Elis Regina também, que só foi a maior de todas porque depurou isso de tal maneira que ela, a interpretação dela cantando ou falando, com o braço, não é mais o braço erguido do grito de gol. Ela está cantando e às vezes as aparências enganam, ela está falando, meu Deus do céu. Nós temos isso em abundância, e a Bethânia está lá com tudo isso, com esse "curso". Não deixem de fazer esse curso, que é o melhor atualmente no Brasil, de interpretação.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 2 - Como fica para vocês a figura do produtor, particularmente no processo artístico e executivo?

CRUZ - Isso é um lado tão dramático no teatro, uma das razões de eu começar a procurar uma outra saída, um outro veículo para contar histórias. Uma coisa que a Globo tem bem-feita é a produção, eles sabem produzir. Então esta é uma das razões de eu estar procurando um outro veículo para contar histórias. Não existe produtor no teatro, não existe gente interessada em trabalhar nessa área. Existem bandidos, malucos, visionários, artistas que gostariam de ser atores, mas são produtores; eles não são bons atores, então alguém tem que convencê-los a serem produtores, este tipo de coisa. O terreno baldio do teatro está na produção. O sujeito não consegue fazer nada no teatro, nem sequer iluminar uma peça ou escrever, então ele vai ser produtor; aí você imagina o que acontece.

VILLELA - Não: aí vai ser crítico, o que é pior.

HERITAGE - Gabriel, existe um distanciamento entre o teatro e povo brasileiro?

VILLELA - Não, não existe, vá ao interior do Brasil para você ver: o Brasil não é o Rio de Janeiro e São Paulo. O Brasil é uma outra coisa, isso aqui que a gente vive não é a verdade, é fantasia, é privilégio, é holografia. O Brasil lá de dentro é que é o Brasil. E vai ver como é que esta gente ainda celebra de forma teatral as suas festas, as suas crenças populares: está cheio, é um arsenal, aliás o Brasil está com um arsenal, um baú de ouro nesse sentido lá dentro; é lá que vou buscar meu material, mas acho mesmo que não está distanciado, está é tudo destrambelhado e não é culpa nossa, não.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 3 - Para os dois, como fugir das repetições, como realizar, como renovar sempre as idéias?

CRUZ - Bom, eu estou tentando mudar de linguagem e acho que esta é uma maneira de você renovar, de buscar uma outra linguagem, em um outro contexto, em um outro universo, coisas que possam solidificar a tua consciência, o teu prazer de fazer, enfim, acho que isso é uma das maneiras. Agora, acho que nós precisamos nos provocar. Às vezes, pessoas como eu e Gabriel têm muitos convites para trabalhar durante todo o ano. Se a gente quiser, a gente pode estar fazendo alguma peça, e às vezes, por uma mera questão de sobrevivência, a gente aceita fazer uma atrás da outra. Teve um ano em que eu dirigi quatro de uma vez, enfim, queria ganhar mais dinheiro, porque eu queria ir para Londres. A gente não tem tempo de se renovar, a gente não tem tempo de repensar. O ócio do artista é muito importante, preenche, é revelador, a gente não tem esse tempo. Eu, como também não gosto do ócio, porque eu gosto de trabalhar, estou indo lá no outro veículo refazer um pouco algumas coisas que estão muito sedimentadas na minha cabeça.

HERITAGE - Gabriel, em que fonte você bebe?

VILLELA - Na verdade há três fontes: as liturgias, as celebrações, as profissões profanas (que na origem da palavra significam "fora do altar"); o imaginário de um povo – vocês não sabem o quanto todo mundo é bobo na minha terra, e tem mais: como tem muito louco, anda tudo pela rua normalmente. Mas esta loucura na verdade é uma predisposição à arte, à fantasia, eu acho que no imaginário do nosso povo basta citar Guimarães Rosa, com *A Terceira Margem do Rio*. Neste conto a gente vê quem é o nosso povo. Ele existe no mormaço, e é esta loucura. E o terceiro lado é o circo-teatro.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 4 - Qual é a visão de vocês sobre o teatro do futuro, qual será a evolução?

CRUZ - Eu acho que nós, as pessoas que fazem teatro, vamos ganhar se conseguirmos ser cada vez mais humanos dentro do palco. Se conseguirmos comunicar mais vida, se nós fizermos isso, o teatro sempre vai ter um espaço. Todas as vezes que conseguirmos comunicar a vida, estaremos falando de emoções, de idéias, estaremos falando de possibilidades de entendimento de homem a homem. Um conta uma história para o outro e o outro repassa a história. Isto no futuro, neste futuro que se avizinha, um futuro totalmente informatizado, com as telas de cinema, que algumas pessoas dizem que vão ter 20 metros por 60, toda essa tecnologia que, espero, nós vamos possuir, há muita gente jovem aqui que vai poder usufruir disso, vai poder se identificar com ela. Esta tecnologia toda é completamente diferente do teatro, que é uma coisa realmente anacrônica nessa época, mas absolutamente necessária, porque todo mundo quer ouvir uma história, sobretudo se contada por outro ser humano.

Eu acho que, para o futuro, nós brasileiros precisamos melhorar, temos que deixar o nosso teatro tão forte quanto ele foi alguns anos atrás. Autores novos precisam aparecer, atores precisam se instrumentalizar mais, os métodos de produção precisam melhorar, eu vejo um futuro auspicioso se nós fizermos melhorias. É como se de repente nós ficarmos nessa de que vamos ganhar a Copa e depois tiramos o segundo lugar. Isso acontece no teatro também: "O outro estava doente, o outro não sei o quê, sei lá porquê." O fato é que ficou em segundo lugar. Se nós continuarmos assim, nunca vamos ter platéias cada vez mais repletas, com essa experiência de se ir ao teatro passando de pessoa a pessoa. Os jovens hoje em dia acham o teatro muito chato. Tinha que ter uma camiseta maldosa: "Vá ao teatro mas não me convide", esse tipo de coisa, enfim, de qualquer maneira acho que temos que melhorar tudo isso. Este país tem que crescer do ponto de vista educacional, cultural, nós vamos tentar, porque talento todo mundo sabe que existe muito aqui, é só pegar um pouco da história do teatro brasileiro, ela é feita de vitórias, de coisas importantíssimas não só para nós, mas todas as vezes que mostraram para fora do Brasil aquela coisa meio provinciana, de ser aceito, fomos aceitos, e muito bem. Então eu acho que sabemos nos comunicar através do teatro, é um teatro que tem ressonância no mundo todo.

HERITAGE - Mas se nós falamos sobre o futuro Ulisses, que conselho você daria para um jovem diretor, como ele tem que se formar e onde? O que ele tem que fazer para ser um diretor, para o futuro do teatro brasileiro?

CRUZ - Não sei, o nosso país é realmente tudo isso que o Gabriel falou, é um recriar-se todo dia. Você precisa na realidade ter a tenacidade, você precisa ser combativo. Mas eu acho que no Brasil hoje em dia tudo é muito fácil, eu acho que se precisa estudar. As pessoas hoje em dia não sabem nada, e estudar a gente não faz só na escola, a gente faz na observação da vida, lendo livros, vendo os bons espetáculos, conversando com gente inteligente. Então, estudar na realidade é o que o Brasil mais precisa, ele precisa do estudo. Enquanto dona Ruth não dá a prometida sova no FH, nós vamos tentar fazer alguma coisa. Os artistas precisam ter um pouco mais de consciência das coisas, precisam usar mais sabiamente os pouquíssimos recursos que existem, precisavam mudar o sistema de patrocínio, de dependência. Tudo isso já nasceu meio apodrecido, então eu acho que nós tínhamos que ter um teatro experimental feito pelos jovens, por aquelas pessoas que na realidade poderiam evidentemente contribuir com alguma coisa de linguagem, de idéias, de filosofia. A censura econômica a que nós fomos submetidos eliminou do mapa as possibilidades da ousadia, então as pessoas fazem tudo com muita parcimônia.

HERITAGE - Gabriel, que conselho você daria para um jovem diretor?

VILLELA - Eu os convido a irem para a minha fazenda, ficarem lá observando o dia virar noite e a noite virar dia. Observem, todo mundo aguarda a clarividência. Tem uma coisa que o Pirandelo diz: "Um instante de clarividência, ou então os notívagos vejam a aurora." Para mim a aula é essa, vejam como a natureza muda a guarda, saiba distinguir uma terra da outra, tem de fazer um êxodo, tem que ir embora para o interior, botar o pé na terra. Ulisses odeia isso, mas nós é que estamos distanciados demais, a gente foge da terra, ela volta de galope, vai ser um arroto terrível. Não há boa escola de teatro no Brasil, nenhuma. Há escolas seríssimas como a USP, mas uma escola realmente estetizante, que chegue a ter um sistema de formação, de uma trupe de artistas de determinadas características, de uma gramática muito clara como, por exemplo, a Royal Shakespeare Company, só vai ser possível no Brasil na outra encarnação, porque o Fernando Henrique não vai fazer.

HERITAGE - Ulisses falou sobre as vitórias do teatro brasileiro, e eu gostaria de agradecer aos dois, Ulisses e Gabriel, porque com certeza eles têm uma responsabilidade que é uma grande série de vitórias no teatro brasileiro. Muito obrigado, Ulisses e Gabriel.

VILLELA - Eu gostaria que as minhas palavras não fossem organizadas, tem que falar assim, gente. Não usem eufemismo no que eu disse se por acaso forem escrever nos jornais, sendo assim vocês estarão ajudando. Eu estou numa fase de desobediência a mim mesmo, de romper com tudo que eu fiz, com tudo que eu fui, então eu estou essa coisa que vocês estão vendo, uma espécie meio amorfa, mas eu acho que tem que desobedecer.

CRUZ - Essa idéia de reunir as pessoas aqui é para a gente muito bacana, não sei se essas visões que a gente tem do teatro realmente podem estimular alguém; então acho que essa é a idéia, é passar estímulo, fazer a bola rolar para a frente, causar faísca.

ADERBAL FREIRE-FILHO e AMIR HADDAD

HERITAGE- Vocês passam a vida colocando a platéia em contato com os deuses?

FREIRE-FILHO - Os deuses que me interessam no teatro são os deuses da platéia, os deuses de cada um, a dimensão poética de cada um, sua superação humana, mas nessa medida.

HERITAGE - Amir, o seu teatro é vertical para os deuses, ou horizontal?

HADDAD - Eu estava pensando nisso e também em como o Aderbal colocou a questão do poético. Eu sempre tenho uma experiência com o teatro nos seus melhores momentos que eu posso chamar de mística. Evidentemente eu não estou pensando em uma figura divina ou em um Pai Eterno, mas tenho uma experiência mística com o teatro. Todas as minhas inquietações partiram do excesso de verticalidade que eu sentia no teatro, de como eu aprendi a fazer teatro e como eu via o teatro sendo feito. Era uma verticalidade que ao mesmo tempo me impressionava e me deixava muito incomodado como espectador, porque era uma verticalidade da qual eu não fazia parte. Os deuses do teatro, que eram os atores e os artistas, se elevavam diante de mim numa nuvem, num raio de luz, num disco voador, e iam para as alturas. Eu não podia acompanhar a não ser olhando e invejando, vendo toda aquela ascensão. Durante muito tempo eu fui uma pessoa conformada em não fazer parte desse Olimpo e admirar, aplaudir, pagar para ver. Como eu fazia teatro, tinha convite, mas era convite para ver " Os Deuses" ascendendo, havia esta extrema verticalidade que eu via no palco, e comecei a me preocupar muito com a questão da horizontalidade.

Quando deixei a cena italiana, essa arquitetura tradicional, e passei a trabalhar nos espaços abertos, onde a relação ator-espectador se diferenciava muito, comecei também a me questionar a respeito da questão da horizontalidade e a estabelecer alguns princípios de horizontalidade durante o espetáculo. Isso eu trabalhei muito tempo a ponto de abandonar totalmente qualquer idéia de verticalidade: cada vez que eu sentia que estava subindo, eu baixava a bola e às vezes sentia necessidade de subir. Um amigo, que era absolutamente vertical, quase louco, esquizofrênico de tanta verticalidade, disse: "Você não pode abandonar essa verticalidade, você não pode ignorar essa verticalidade, não é possível você só trabalhar nesse nível de horizontalidade!" Eu sabia que ele tinha razão, mas eu não tinha condições de resolver essa questão porque ainda estava no nível da horizontalidade, do contato direto com o espectador, do peito a peito, cabeça a cabeça; eu estava trabalhando muito assim e investi muito nessa horizontalidade sem me preocupar muito em me verticalizar.

Foi trabalhando nisso que aconteceu uma coisa bonita e que posso falar na presença dos deuses do nosso ofício quando se realiza plenamente, porque através desse encontro, dessas horizontalidades eu comecei a conhecer uma verticalidade de natureza totalmente diversa, emocionante e que faz com que cada vez que ela aconteça eu me transforme em um ser humano de melhor qualidade e descubra dentro de mim essa possibilidade divina na minha natureza, e imagino que as pessoas que estão fazendo teatro comigo e as que estão assistindo ao meu espetáculo também, porque começou a aparecer uma verticalidade que nascia dessa horizontalidade. Na verdade, quando eu consigo estabelecer esse padrão de horizontalidade, todos nós nos elevamos numa verticalidade onde não há exclusão, então deixa de haver a verticalidade do ator, do artista, ele como o deus. Todos nós começamos a participar deste momento religioso, místico, de encontro, e eu sinto que o teatro reassume sua função verdadeira para nós, seres humanos, de qual é o sentido de se fazer teatro. Através dessa horizontalidade, do meu encontro com a minha platéia, com o meu público, se estabelece uma nova horizontalidade, mas do palco para o céu, com todos nós nos elevando, e se estabelece uma comunhão, um encontro tão grande entre as pessoas, que o prazer é quase místico, de Santa Teresinha. A sensação é de extrema alegria e comoção porque eu já fiz peças que não eram nem um pouco tristes, fiz comédias como o Mambembe e que podiam acabar no final com a platéia chorando e não havia nada pesado, estava dando tudo certo, a mocinha encontrou o pai, arranjou um namorado, casaram-se e ficou tudo bem. Mas há uma coisa além, uma terceira mensagem, que se estabelece ali e que toca profundamente as pessoas, faz com que elas se sintam felizes, iluminadas. O teatro é um contato com os deuses vivos em cada um de nós. A euforia, aquilo que os gregos chamam de euforia, significa a sensação que você tem quando faz uma coisa bonita.

HERITAGE - Neste trabalho, para conseguir isso, o que significa o diretor?

FREIRE-FILHO - Essa é uma questão complicadíssima e existem tantas definições, tantas buscas de se localizar e se dizer o que é o diretor, porque a sua presença no espetáculo é a mais abstrata. O que ele faz é dificílimo de identificar. É a partir do que uma pessoa faz, é a partir do resultado do seu trabalho que você sabe dizer o que faz, não? Você vê a escultura e diz que o escultor tirou aquilo da pedra. Você sabe definir o que cada um faz, e para o diretor de teatro isso é muito difícil. Eu sempre pensei na angústia da minha mãe para explicar o que eu sou. Uma das minhas culpas terríveis como filho é essa, eu não dei à minha mãe uma profissão com que ela possa dizer à vizinha o que eu sou. Deve ser terrível para ela, a vizinha pergunta, e ela diz: "Sei lá," o que ela vai dizer? "Ele é diretor de teatro." O que ele faz? Ele é o gerente da empresa que tem o teatro? "Não, ele faz a peça." Escreve? "Não, não escreve. Ele ensina o ator." Aí a vizinha diz: "A Marília Pêra trabalhou com ele." E a mãe diz que ele ensinou a Marília Pêra a fazer teatro. Só mãe! Toda mãe é coruja, só mãe é capaz de dizer ao vizinho que o Aderbal ensinou a Marília Pêra a fazer teatro. É muito difícil você localizar, porque você localiza o autor no texto que você está ouvindo, nas palavras, conhecendo os personagens que ele criou: os atores, mais do que todos, pela presença; os cenógrafos, pelo cenário. Quantas vezes o cenário é compartilhado pelo menos meio a meio com o diretor e no entanto o diretor tem uma cenografia, uma prévia execução do cenário, e alguém diz: "Que cenário, que cenógrafo maravilhoso, ele te deu isso também?" Você diz: "Não, quem deu isso fui eu. Eu é que dei isso para o cenógrafo." Mas o cenógrafo é identificado, o coreógrafo, o figurinista, o compositor, todos, e o diretor não tem uma representação tão concreta que possa identificá-lo. Daí nascem todas as especulações e se diz que ele fez tudo. E quem fez tudo não fez nada! Desconfia-se de quem quer ter feito tudo. Todas as especulações, como, por exemplo, a de que ele coreografou o espetáculo, ele é aquele cara que marcou a posição dos atores, reduzem o trabalho do diretor, é uma coisa de coreógrafo do espetáculo, que também pode ser um dos atributos de alguns diretores, mas não define a função. É o comportamento dos atores, a unidade do elenco, a escritura da peça, enfim, é por tudo isso que nascem as dificuldades da minha mãe em saber como me definir.

HERITAGE - Certa vez, você escreveu que se sentia invisível. Esta invi-sibilidade é uma coisa que continua até hoje, ou você sente mais a presença do diretor?

FREIRE-FILHO - Eu quero dizer que me sinto invisível no resultado, não no processo, por isso comecei dizendo que me sinto um trabalhador permanente, eu não descanso um segundo quando estou dirigindo, e não falo só das horas de ensaio. Eu trabalho dormindo, sonhando com o espetáculo, andando na rua, olhando, eu trabalho o tempo inteiro no espetáculo que estou dirigindo, então eu não me sinto invisível. O que eu talvez tenha querido dizer neste texto de que você fala é a falta de concretude. Eu acho que o diretor pode ser o cafetão, porque o diretor é o autor do que ele não é autor, talvez esta seja uma boa definição de cafetão, porque ele é o autor daquilo que ele não é autor. Às vezes penso que essa função para mim é indiscutível: o autor de um espetáculo teatral é o diretor, mas na verdade ele é o autor de alguma coisa que ele não escreveu, das palavras que ele não concebeu, dos personagens que ele não representa como ator. Cada diretor trabalha segundo uma maneira própria, um método próprio. Os diretores escondem um pouco o seu jeito de trabalhar; essa autoria do que os outros fizeram é uma autoria plena, é uma dimensão enorme e no entanto tem essa contradição: é uma autoria plena, você vê um espetáculo, eu vejo um espetáculo que fiz, me identifico a cada instante, vou vê-lo um tempo depois, digamos que eu viaje e um espetáculo meu continue numa cidade em que eu não estou e não posso acompanhá-lo. Quando volto, os atores dizem: "Você vai notar como mudou, você vai ver." Os atores ficam preocupados e eu vou ver o espetáculo. Ele está mais igual ainda ao meu espetáculo porque o que se passou nesse processo de transformação, passou no peito, na compreensão dos atores, e fez eles ajustarem um sentimento ou uma ação ao sentimento melhor, e o espetáculo é mais meu. Então eu sou pleno autor, sinto inclusive essa questão toda de dramaturgia, que é uma questão que hoje se discute muito desde que se confrontou o autor do texto com o autor do espetáculo, e se diz que o diretor usurpa o que seria um direito do autor. É toda uma discussão vista de alguma forma equivocadamente porque o poeta do palco é o diretor e é o autor dessa dramaturgia. Por isso tantos autores e tantos diretores hoje querem escrever ou escrevem o próprio conceito de dramaturgia, e se rediscute que há uma história recente do diretor que mostra o momento dos diretores abrindo os textos fechados, e hoje mostra os diretores escrevendo textos abertos. Essa autoria de espetáculo e a definição dela, como ela se realiza, é função do diretor. É muito fácil dizer como um autor escreve. Como a autoria teatral é muito mais complexa e varia de diretor para diretor, a gente falará necessariamente de maneiras e aí isso se completará. Gosto muito dessa minha definição de cafetão.

HERITAGE - Funciona para você também o cafetão?

HADDAD - Funciona, certamente, mas não para mim.

FREIRE-FILHO - Você falou tanto em horizontalidade, Amir, que eu achei que você iria adorar essa coisa de cafetão. Achei que você ia dizer: "Para mim, teatro é talento e coxa, não necessariamente nessa ordem," depois de falar tanto de horizontalidade.

HADDAD - É claro que não deixa de existir uma caftinagem no trabalho do diretor, mas é uma questão que eu me coloco e que me incomoda, justamente por causa da horizontalidade. Esse assunto atormentou o Aderbal, tocou em várias questões. Quando eu comecei a mexer com essa questão da verticalidade ao propor ao ator uma horizontalidade, eu comecei a perceber a contradição que havia no meu discurso: eu verticalmente propunha horizontalidade para o ator. Não, isso não é possível! Que deus eu sou? Porque eu proponho aos atores isso e, no mínimo, eu tenho que descer da minha postura de criador do espetáculo, desse que dá o sopro de vida, e tenho que tentar descobrir qual é a horizontalidade possível na minha relação com o ator. Eu não acreditava que um processo de verticalidade pudesse provocar um espetáculo de horizontalidade, então eu tive que começar a mexer principalmente a minha relação com o ator e foi daí que as mudanças todas começaram a vir.

Sempre me preocupei muito com as estruturas de poder que se produzem dentro de um elenco, dentro de um coletivo de teatro. Além do espetáculo, eu sempre me preocupei demais com a forma de produção do espetáculo, então houve um momento para mim em que o meu resultado já não me interessava e fui abandonando a idéia de autoria totalmente. É como se eu estivesse tendo uma grande náusea com a minha assinatura. Eu não estava mais atrás do resultado, mas o processo de criação desse espetáculo foi ficando cada vez mais uma coisa importante para mim. Quando isso começou a aparecer na minha vida, eu costumava dizer que eu era como um dentista. Tem dentista que faz obturação, faz jaqueta, enriquece o dente, e eu gosto de pensar a boca inteira, então eu comecei a pensar a boca e não o dente, e aí as coisas também começaram a ter que ser vistas de uma maneira diferente para mim, eu comecei a me preocupar com a forma de produção de afetos dentro de um coletivo de trabalho. Qual é o nível de interferência que um diretor tem, pela sua postura de liderança, dentro desse coletivo, na produção de afetos daquelas pessoas que estão trabalhando ali? Se vocês prestarem atenção, o diretor é um produtor de afetos muito grande. Todos os afetos que giram dentro daquela coletividade são, de uma maneira ou de outra, produzidos pela presença predominante do diretor, porque nós temos naturalmente essa postura, somos a liderança daquele grupo. De que maneira você pode trabalhar isso? De que maneira se trabalha a economia dos afetos dentro de um coletivo de trabalho?

Inicialmente, a gente começou a mexer na economia verdadeira, na produção financeira do espetáculo, então eu achava que bastava eu mudar a produção financeira do espetáculo, bastava mudar a minha forma de produção: em vez de eu ser a principal figura, ou o produtor, ou o chefe, o topo da pirâmide, eu começo a dividir com os atores as responsabilidades financeiras do espetáculo. Então houve um período grande em que se trabalhava assim: todos nós éramos igualmente responsáveis pela produção financeira daquilo, com a idéia de diminuir essa verticalidade do diretor e criar alguma verticalidade para o ator, mas a surpresa foi maior que isso, porque eu achava que mexendo na produção financeira estava mexendo em tudo. Eu comecei a perceber que não, que eu tinha que mexer na produção dos afetos e que ideologicamente eu sentia as coisas de acordo com o mundo onde eu vivia e que eu refletia esse meu afeto carregado de ideologia na minha forma de trabalho dentro do coletivo.

Passei a ver que apesar de ter um discurso muitas vezes libertário, eu tinha o discurso ideológico de dominação sobre aquele coletivo de trabalho. Eu percebia que a minha palavra era definitiva, era a última, e que os atores perdiam muito da sua capacidade de ação, de predisposição para ouvir o meu discurso. Comecei a ficar muito incomodado com o meu discurso, a questionar o poder. Eu quero deixar claro que essas questões começaram a ficar muito claras na minha cabeça e inevitáveis durante o período da ditadura brasileira, em que havia excesso de autoritarismo e concentração de poder da realidade política brasileira. Costumo dizer que sou um filho do governo. O meu trabalho atual é filho do governo Médici, eu sou a luz no fim do túnel para mim mesmo. Eu não podia acreditar que pudesse produzir dentro do meu coletivo de trabalho da mesma maneira como eu negava violentamente a sociedade onde eu vivi e comecei a mexer nisso, a ver de que maneira a produção de afetos dentro daquele coletivo poderia ser transformada, de que maneira eu me colocaria como diretor, mais como um estimulador da possibilidade criativa dos outros do que um manipulador daquelas pessoas para chegar a um resultado que eu almejasse.

Tive de viver com a angústia e vivo com essa angústia de não saber onde vai dar o meu processo. Pode ser que dê certo, pode ser que não dê, então eu sempre vivo com essa angústia diariamente. Estou caminhando e tenho que me controlar o tempo todo para não interferir no processo. Eu caminho e corro todos os riscos junto com os meus atores, estimulo-os para que eles vejam as coisas assim e muitas vezes eles não querem essa responsabilidade de serem co-autores. Muitas vezes os atores, ideologicamente, querem ser mandados, querem ser caftinados, explorados, querem que lhes digam o que fazer, não querem ter nenhuma opinião sobre o mundo no qual eles vivem e sobre a sua própria produção de afetos, nenhuma reflexão sobre os seus processos criativos. A maior parte deles já tem tudo pronto e organizado, e fica realmente difícil eu ensinar a Marília Pêra, porque o ator já tem o seu mundo, ele vai fazendo essa condição. O ator, muitas vezes ideologicamente, perde isso. O trabalho também é de desmontar essa couraça ideológica que se coloca sobre o ator.

Ao pensar o diretor dessa maneira, eu comecei naturalmente a conceituar um ator diferente, e ator para mim não passou a ser apenas aquele que quer ser ator, mas eu tenho um tipo de ator na cabeça. Uma coisa que me incomodava no começo da minha vida de teatro é que se trabalhava com o teatro e as escolas de teatro, e eu sou professor de teatro. Nenhuma escola tinha um conceito de ator na cabeça. Ensinavam as pessoas a representarem mas não tinham um conceito de ator. O que é um ator? Que função é essa? O que significa ser ator? Eu achava que o teatro brasileiro se preocupava, talvez, em fazer os atores produzirem, mas não tinham um conceito do que é ser um ator: orienta-se um ator para se tirar um resultado dele, mas um conceito do que é um ator não existe. Quando eu comecei a me questionar como diretor e quando a figura do ator começou a ter que se mover na minha frente – porque eu já não propunha para ele aquilo que ele já estava acostumado a ouvir – inevitavelmente começou a aparecer a necessidade de se conceituar um ator diferente daquele que eu conhecia até então. Também começava a romper as estruturas ideológicas daquele ator e começava a modificar as relações familiares que se estabelecem dentro de um elenco, com a hierarquia tradicional ideológica que a gente recebe da forma piramidal, com os seus vários níveis de influência, de poder e de importância, dependendo do salário, da fama, da idade, do produtor, todas essas hierarquias. Comecei a trabalhar na desestruturação desse mundo, desses valores, dessa estrutura ideológica montada e que determina inevitavelmente o produto final. Por mais que você pense em outra coisa, se você não rompe com essa estrutura ideologicamente configurada, você vai produzir aquilo que essa sociedade que cultiva essa ideologia quer que você produza, porque é esse o produto que toda ela imaginou para si mesma, então ela criou os seus modos de produção assim como a Ford cria as suas esteiras de produção para os carros que ela quer produzir. Não há condição de você, numa linha do Escort, tirar uma Mercedes Benz, vai sair um monstro se você tentar fazer a Mercedes Benz numa esteira de produção de um Ford Escort, vai sair um carro engraçado.

A questão do espetáculo ficou muito maior do que simplesmente uma questão estética de como essa peça vai ser, de como esse ator vai representar, e passou mesmo a ser uma discussão profunda, política e ideológica dentro de mim. O diretor deixou de ter essa função, de ser o sopro divino sobre o ator, para que o ator inspirado por ele criasse, e passou a ser um facilitador do trabalho do ator, um demonstrador das estruturas ideológicas que impedem o pleno funcionamento criativo de cada um de nós cidadãos. Comecei a trabalhar com a produção que esse coletivo ia levantando, a organizar isso, a ver qual o caminho que aquela coletividade podia seguir, conforme a tendência de cada um. Isso foi mudando muito. O Aderbal disse que depois da estréia fica viajando o ano todo e quando volta os atores vão dizer assim: "Ih, está tudo diferente"; ele vai lá ver e está exatamente como ele queria. Eu tenho certeza que é assim: quanto menos o diretor ficar enchendo o saco dos atores, mais os atores vão fazer aquilo que o diretor sempre sonhou, porque se eles estão encaminhados para isso, eles vão fazer, e aí, quando nós diretores nos afastamos, por via de regra a gente volta lá, os atores começam a se apoderar do espetáculo, falam: "Agora não tem mais diretor", começam a se apoderar, aí o diretor chega lá e fala: "Mas por que vocês não fizeram isso antes? É isso que eu queria". Mas não fizeram porque o diretor estava ali empurrando os atores para fazerem sua vontade e não dava espaço para que eles fizessem o mínimo. Esta distância permite ao ator se apoderar do processo e começar a fazer aquelas coisas. Acho sempre que no inconsciente coletivo daquele grupo que está trabalhando todos sabem o que têm que fazer, o inconsciente é da maior sabedoria, percebe as coisas muito antes, o inconsciente sabe onde quer chegar. Os obstáculos que a gente cria é que dificultam, mas se começar a haver um diálogo fértil, sem intervenção do consciente, com o inconsciente daquele coletivo de trabalho facilitado por uma pessoa com essa visão, imediatamente aquele coletivo começa a produzir coisas inesperadas, surpreendentes, que nenhuma imaginação divina individual poderia imaginar. Eu tenho certeza que Deus fez o mundo, mas não o fez do jeito que lá está. Eu dei um toque e o resto está continuando, por si mesmo, e de vez em quando Ele corrige, quando dá!

Havia um debate sobre direção de teatro e o diretor da Escola de Arte Dramática de Madri disse que o ator seria um cavalo fogoso, selvagem, intempestivo, poderoso e o diretor montaria o ator e trataria de conduzi-lo para o caminho certo. Eu quase morri de ódio. Aí eu falei: não! Não acho isso, eu quero explicar uma coisa, que é uma diferença de língua. Cavalo para vocês é cavalo, o animal. Cavalo no Brasil é o cidadão que recebe a entidade e dá passagem para ela. Eu quero dizer que nesse sentido, para nós no Brasil, o ator é um cavalo: ele dá passagem para a entidade e o diretor é no máximo um pai-de-santo, que permite essa passagem. Ele jamais vai cavalgar o ator, não é possível que se possa pensar em fazer teatro com alguém cavalgando o outro, não conheço, não posso imaginar, não sinto que o teatro seja essa multiplicação infinita de dominação. O teatro é o exercício puro da liberdade, da generosidade e da solidariedade. Não significa que a gente consiga isso toda hora, mas é isso o que tem que ser buscado, é o que tem que ser visto.

Quando eu trabalho, mesmo com os atores famosos, estrelas e tudo isso, o desmonte do ego é a base, é essencial. Não trabalho com projeção de estrela, não dou marcação de estrela. Mesmo com um elenco de estrelas, a unidade é essencial, ninguém recebe tratamento diferenciado por ser uma estrela ou até por ter a sua carreira mais confirmada. Há sempre essa idéia de que é possível um nível de generosidade, é possível um nível de entrega muito maior do que simplesmente o confronto e as hierarquias provocadas por qualquer sentimento vaidoso.

A minha idéia do diretor tem muito a ver com essa visão do teatro, do ser humano, e com essa visão do meu próprio trabalho. Eu tive, portanto, de ir desarmando as minhas estruturas autoritárias e tive de passar por períodos de absoluta ausência de liderança, deixando os meus atores atônitos porque me recusava a usar a linguagem que eu tinha para usar, e não tinha outra ainda à minha disposição para poder dialogar com eles. Fiquei mudo. Atores que trabalharam comigo sabem que eu fiquei mudo horas inteiras em ensaios, dias inteiros, não havia o que eu pudesse dizer, porque se eu fosse dizer algo, vinha com uma linguagem antiga. Eu ainda não dominava a nova, então tive que desmontar tudo isso para poder chegar a essa visão de diretor. O que aconteceu, que é maravilhoso, é que, à medida que eu fui me despreocupando de ser autor e ia trabalhando, ficava cada vez mais clara a minha assinatura nos meus espetáculos. Hoje é possível eu trabalhar dessa maneira com todo o espaço, respeito, carinho, admiração e paixão pela capacidade criativa dos atores, enxergar o ser humano como um ser criativo, generoso e transformador e os atores como uma expressão única, viva daquele momento, dessa possibilidade de o ser humano trabalhar sem botar autoria, e alguém chegar e falar: "Pô, Amir, é a tua cara!" Não é que não tenha assinatura, mas não assino em cima dos atores, eu assino embaixo. Eu tinha desistido da assinatura, ela veio por acaso e vem por acaso também, eu não a forço. Posso perdê-la, mas eu não a forço, porque acredito que é esse o caminho, eu corro risco o tempo todo, começo e não sei onde vou parar.

FREIRE-FILHO - Eu sou muito próximo ao Amir. Eu sou, digamos, o companheiro mais próximo no teatro brasileiro.

HADDAD - Sem dúvidas.

FREIRE-FILHO - Com quem eu mais converso, com quem eu mais me entendo, a pessoa que eu mais admiro. A gente saía fazendo "showzinhos", montando arcos em várias cidades. A gente já conviveu de fato, mas evidentemente nós discordamos em muitas coisas. Temos princípios muito próximos, visões de mundo parecidas e grandes discordâncias, como sempre, como todo mundo.

HERITAGE - Você acha que a metodologia do diretor vem do texto da peça e muda com cada espetáculo?

FREIRE-FILHO - Você pergunta sobre o texto como hipótese, da maneira como trabalha o diretor, se o texto é o seu alimentador. O texto é uma hipótese e na pergunta do método eu penso que parte do que o Amir disse discorda do que eu disse. É uma discordância de método, ou seja, não dos nossos métodos, porque ele está falando de métodos em parte e a gente até coincidiu, talvez ficou claro no momento que ele falou sobre quando você volta ao espetáculo: o espetáculo parece mais com o que você queria porque ele cresceu para onde você tinha expectativa. Eu também não me imponho, também não vejo essa diferença. Evidentemente eu prefiro assinar embaixo, mas a assinatura está lá, é aquilo com o que eu concordo, é assim: todos nós assinamos embaixo. Há provavelmente aqueles que assinam antes, os que têm o espetáculo na cabeça, eu nunca o tenho na cabeça, o texto não é o meu condutor principal. Se o texto fosse (ou é, pode até ser) principal, eu construía o meu espetáculo antes de me encontrar com atores, e não é assim que eu faço. Tanto quanto o Amir, eu também não sei o que vai ser um espetáculo meu até o dia que ele estréia e até o dia que eu o vejo tempos depois, feito pelos atores.

O coletivo, a compreensão conjunta, a soma das compreensões, as oposições na compreensão, o equilíbrio entre as oposições, um ator que entende tal coisa e um outro que entende outra, oposta àquele, dentro do mesmo texto, tudo isso constrói o meu espetáculo. Estou dizendo "o meu espetáculo" e não estou temendo chamar o espetáculo de meu porque não estou temendo a minha assinatura, mas ele é construído juntamente com os atores, com a compreensão de todos, e eu digo que é aí onde eu mais me sinto apenas um a mais, que quer compreender. Quantas vezes um ator me ilumina a ação de um personagem, uma situação, alguma coisa daquela peça que estamos fazendo! Qual o ator que vivendo na vida dele um acontecimento, digamos, paralelo, possa abrir para a gente aquela cena? "Eu vivi tal coisa", ele tem tal experiência que eu não tenho e outros atores não têm. Colocar essa experiência dentro do espetáculo e da compreensão dessa cena vai resultar da minha interferência e da minha presença. Aí, sim, há uma parte de discordância, não do manipulador dessas compreensões, não do cavaleiro desse cavalo, não do deturpador de intenções dos atores, mas do – talvez não seja boa a palavra – "cientista". Cientista porque, afinal de contas, muitas vezes o espontaneísmo não leva um espetáculo porque, queira ou não, o espetáculo é determinante. Havia um momento em que o espetáculo não me interessava, mas é claro que eu acho que no teatro que a gente faz o processo é cada vez mais fundamental, cada vez mais parte inseparável da história daquele espetáculo. O que aqueles 10, 20 ou 5 atores, companheiros de trabalho e de criação viveram se soma àquelas tantas apresentações feitas na história que a gente tem desse espetáculo e do seu papel na sociedade. O que eles interferiram na cidade onde eles foram feitos provoca resultados.

O cientista-diretor de teatro é aquele que conhece a gramática da poesia, da arte cênica, por isso eu disse que o poeta do palco deve conhecer a verdade naquele espetáculo. Eu acredito que tenho contado com o testemunho dos atores que trabalham comigo, que se sentem felizes dentro dessas estruturas de trabalho coletivo e sem autoritarismo, sem reproduzir o trabalho do governo Médici, muito menos do governo Castelo Branco, que é da minha terra, sem reproduzir esse autoritarismo, sem reproduzir essa estrutura de poder. Eu distingo poder de autoria, eu não acho que a autoria seja necessariamente poder. O que confunde é realmente a quantidade de diretores que constroem o seu espetáculo em casa, chegam no ensaio e dizem: "Nessa hora você vai para ali, você senta aqui, etc." É grande a quantidade de diretores que, mesmo não fazendo assim, se impõem e dizem que tem que ser assim, "porque-o-diretor-aqui-sou-eu". Essa frase eu jamais vou dizer na minha vida: "Tem que ser assim porque o diretor aqui sou eu."

Há um processo de ensaios que tem um tempo predominante de compreensão e um tempo predominante de exposição. O tempo predominante de compreensão será o primeiro tempo em compreensão coletiva e ela pode ser enriquecida indistintamente de qualquer das partes, umas com mais força do que outras, e assim acontece no tempo de exposição. Acho que um ator, assim como alguém que sabe escrever as experiências de literatura coletiva, é um redator final que determina a gramática literária, que sabe escrever bem. Não quero confundir a autoria com o poder nos meus processos de ensaio. Isso todo mundo sabe. Eu sou incapaz de trabalhar impondo, sou incapaz de trabalhar autoritariamente, com todos esses estereótipos do diretor de teatro, de cinema, de televisão, que trabalham com o chicote na mão. Mas eu não posso negar o sentido de autoria. É uma questão de processo e o meu processo, sim, o texto me informa, os atores me informam, a sociedade me informa, a platéia me informa. Aquele momento que estamos vivendo me informa. A inserção desse texto nesse momento me informa.

A primeira vez que eu dirigi foi meio de surpresa. Eu nunca tinha me pensado como diretor, eu achava que era ator e que tinha vontade de escrever, escrevia desde cedo aquelas coisas e nunca escrevia teatro. Quando dirigi pela primeira vez, até dirigi porque escrevi uma peça, não achei diretor e então me descobri diretor. Nisso existia um sentido, uma ciência. Claro que na segunda vez que fui dirigir tive medo, uma insegurança que não tive da primeira vez. Na primeira vez a gente não tem medo, a gente se atira no rio. Na segunda vez, eu vou bater na pedra, como é que eu me atirei daquela outra vez e não quebrei a cabeça? Eu agora vou querer entrar no curso de mergulho para me atirar a segunda vez. Na segunda vez quis preparar o meu ensaio em casa e chegava para ensaiar. As cenas preparadas que eu fazia eram sempre muito piores do que as cenas que eu fazia na hora, então eu resolvi assumir esse risco: eu estou aqui com essa função e com esse risco, o meu risco é esse, eu vou fazer um mau ensaio, não vou conseguir expressar essa compreensão coletiva ou fornecer elementos de gramática cênica interessantes que expressem bem essa complexidade compreensiva que temos aqui então, mas eu prefiro assim, prefiro o que eu sou. Portanto, sou um autor que escreve sobre como é desagradável escrever e estar alguém pelo teu ombro olhando o que você está escrevendo.

Sou um diretor que escreve na frente de todo mundo, inclusive algumas pessoas dizem que eu, quando estou dirigindo, falo muito, mas é porque enquanto falo estou concebendo. Não tenho uma concepção silenciosa. Eu, pelo contrário, quero compartilhar com todo mundo, dividir com todo mundo o que está sendo trabalhado, o processo, se isso quer dizer tal coisa, tal outra e até com o autor ausente, porque muitas vezes estou fazendo um texto e digo que falta aqui uma pontuação cênica, aqui mudou de capítulo, e depois a gente volta ao texto e tinha lá uma rubrica do autor, que dizia tal coisa, que não é exatamente a que nós fizemos, mas que identificava a necessidade dessa pontuação. A nossa compreensão sentia a necessidade de um corte, de uma pontuação. Por exemplo, quando terminam os ensaios de uma peça que eu fiz, o texto mais limpo, mais novinho, é o meu. Eu hoje em dia já nem levo o texto para o ensaio. Eu levava para disfarçar, para parecer que eu trabalhava mesmo, mas eu pego o texto dos outros atores que anotam, riscam, põem aquela caneta verde cobrindo a fala. Os textos ficam um farrapo, um molambo, e no fim o meu texto é lindo, limpo, igualzinho ao do dia do primeiro ensaio, não tenho nenhuma anotação no meu que me diga para fazer tal ou qual coisa. Eu não quero dizer que esse é o método certo. Quero dizer que eu estou concebendo junto, também não sei onde vai dar o meu processo: eu também chego junto. No final quero chegar junto com os atores ao mesmo lugar.

Lembro-me que alguém disse que no século XX a arte e a ciência estão cada vez mais próximas. Posso dizer, também, que o poeta brasileiro é cientista, é alguém que conhece a gramática cênica, e se me perguntarem que gramática é essa, também ela é conhecida, não está registrada, mas é por isso a minha afirmação de uma autoria. Eu também me surpreendo com a minha capacidade de transformar literatura em cena e arrisco loucamente porque sei que vou fazer, e complico. Digo que se perguntarem qual é o meu método, eu digo que é de complicar, não como resultado. É complicar, "quanto mais difícil melhor". Lembrando um exemplo da peça que estou fazendo agora, tem muitas cenas que são na cama de casal, onde um casal dorme e a chave amanhece do lado da mulher para fazê-la mais suspeita, que sai com o carro de noite. O carro é indício dos crimes e eu disse para o cenógrafo: "Não quero cama, eu quero complicar." A cama vai atrapalhar cenicamente. Portanto, eu sou autor; tenho que dizer isso e eu não confundo dizer isso para o cenógrafo com uma autoridade. É sim autoria, e quando não tenho cama, preciso mostrar que é ela. Eu digo: "Me mostra uma frase do tipo 'me ajude a arrumar a cama'." Eu tenho que construir uma cena em que uma gramática cênica mostre aos espectadores a presença da cama. Por exemplo, há um espetáculo que foi feito aqui nesse teatro do CCBB, que é *O Carteiro e o Poeta*. Na cena final de *O Carteiro e o Poeta*, o poeta está deitado numa cama, moribundo, chega o carteiro e começa a falar com ele. Há um diálogo entre o carteiro e o poeta, com o poeta deitado numa cama. O cenógrafo me propôs que no fundo do cenário, por trás do telão que rodeava o cenário, fosse colocada uma cama. Nesse momento, a parte de trás subia para que a cama aparecesse e eu pudesse fazer essa cena. Do contrário, eu não poderia. Esses jogos me divertem: eu, evidentemente, não quis essa cama, não pus o ator para expressar isso espontaneamente, ele não chegaria a esse resultado, certamente. Ele se sentiu muito bem ao fazer isso e propus que nós trabalhássemos sobre os cartões-postais. Abriu a peça com um cartão-postal e aquele baú de onde tudo da peça saiu. Ao tirar os cartões-postais, o ator representaria um enfermo, o personagem do Neruda, em um momento abstrato qualquer da sua vida ou um momento final da sua vida. Ele diz essas falas de despedidas olhando para os cartões-postais e se despedindo da vida, da sua história, das suas viagens. O Neruda foi um viajante, ouvi histórias que a gente terminava mareado quando soube das viagens de navio que ele fazia. O público entende, por essa estrutura, que o personagem estava doente, enquanto o ator não precisava estar deitado. O ator se diverte muito mais do que se estivesse deitado na cama. Eu não o prendo, mas digo: "Joga um cartão nessa hora, e o outro naquela." Quando ele está lá na cama, não precisa ninguém deitado em cama nenhuma, não preciso nem da cama, nem de ninguém, nem do enfermo, nem da cama, nem do doente. Eu estou mostrando outra coisa para o público, isso é espetáculo, é autoria, é poesia.

HADDAD - É uma poética.

FREIRE-FILHO - Não, o que quero dizer é que esse é o método que eu encontrei no texto. O texto dizia que ele estava deitado, mas eu não peguei a indicação, mas um sentimento de despedida, o texto me informa assim. Como? Ao meu modo, me considero extremamente fiel. Os autores vivos também têm me dito isso, tenho boas relações com os autores. Nessa peça que eu estou fazendo, por exemplo, o autor é meu assistente de direção. Já trabalhei como autor e como ator da peça, com essa coletividade, esse conjunto que insere, na história do teatro, cada vez mais o processo junto com o resultado. Não por acaso, temos muito público para os debates, para as palestras, para as leituras, e pouco público para os espetáculos, porque de algum modo hoje existe uma platéia crescente de artistas de teatro.

HERITAGE - Vocês acham que é importante que o diretor seja formado como ator?

HADDAD- Eu só realmente me respeito como diretor depois de ter vivido a experiência de ator. O diretor que não participa da experiência do ator faz puro exercício de poder. Se o diretor não corre o risco que o ator corre, ele é um general que fica atrás, no campo de batalha. Para mim foi essencial, foi uma modificação absoluta na minha vida quando finalmente eu assumi aquilo que eu sempre tive vontade de fazer, que é ser ator, e em geral os diretores têm muita vontade de ser atores. Poucos têm coragem de assumir isso e cair dentro como o Aderbal faz, como eu faço e o Domingos de Oliveira faz.

O fato de eu sair da minha postura de diretor, daquele que pode falar com o poder da platéia para o palco e começar a trabalhar com o meu saber do palco e para a platéia é uma coisa totalmente distinta: faz diferença entre poder e saber de uma maneira muito forte na minha maneira de pensar o teatro. Eu me desarmei dessa coisa e fui exercer aquilo que sabia e não aquilo que teorizava diante do ator. Uma coisa é você teorizar diante do ator, outra é você saber por que processos o ator está passando; eu estou preocupado com isso, penso e trabalho muito nisso e ainda agora tive uma experiência de ator, sendo dirigido por outra pessoa, onde eu fiquei abismado sobre quanta coisa a respeito da vida do ator eu desconhecia. Eu nunca tinha vivido profundamente a experiência de camarim, de contato, ficar junto do ator, fazer temporada e não ter nenhuma relação com a direção a não ser essa de ser o ator a serviço do diretor. Foi para mim uma revelação, eu ainda posso ser um diretor melhor, sem dúvida, porque eu não sabia o que eu sei agora a respeito da vida do ator. Como é que eu posso trabalhar bem com o ator se eu não souber isso? A experiência do ator é essencial; é a experiência da participação: se eu estou falando em quebra da verticalidade e da horizontalidade, e se eu não me proponho a trabalhar como ator, o meu discurso está negado na origem, é impossível. Para mim é essencial ser ator. Sem falar que quando fui para o teatro, fui para ser ator. Fui reprovado na Escola de Arte Dramática e fui ser diretor! Sempre lembro um ditado que a minha mãe fala: quem sabe, faz; quem não sabe, ensina; então fui ser diretor, dei certo como diretor.

Igual ao que o Aderbal falou sobre a primeira vez: a gente é maluco mesmo, faz as coisas sem saber. A primeira peça que eu dirigi foi *Cândida*, do Bernard Shaw! Hoje eu não teria coragem. Até hoje eu iria falar: "Meu Deus, será que eu vou fazer?" Eu fiz como se estivesse fazendo Martins Pena, e foi bem. Eu era aquele jovem poeta, arrogante em fazer as coisas todas; eu mesmo não sabia o que estava fazendo, mas deu certo, eu fiz e todo mundo gostou, todo mundo disse: "Tem um talento aparecendo", e eu fiquei na minha, não falei para ninguém que foi por acaso, não ia dizer: "Será que é porque eu fui reprovado na Escola de Arte Dramática?" Eu agüentei firme 30 anos, aí falei: "Chega, eu não agüento mais!", e fui viver essa experiência de ator, que só fez enriquecer o meu lado diretor.

Meu nível de reflexão como diretor, a minha leitura do texto, a minha visão de mundo, a minha opinião sobre a realidade e o meu sentimento comunitário como diretor, têm sido de captar uma importância para a qualidade do meu trabalho atual, e eu sou bom ator, sou sim, sei o que estou fazendo em cena, podem até não gostar, mas eu sei que é legal aquilo que eu estou fazendo! Eu prezo a minha experiência de diretor, o acervo de informações que adquiri por ser diretor e talvez se eu fosse fazer só uma carreira de ator eu iria desistir de qualquer coisa porque eu seria uma "sensibilidade de aluguel", não precisaria polir muito. Essa sensibilidade, a própria prática vai polindo, a carreira vai me ensinando, vou adquirindo os meus tiques e aprendendo meus truques.

Hoje tenho trabalhado com atores que já vi falarem: "Meu Deus, já estou vendo como ele vai ser quando ficar velho." Eu poderia também, numa carreira de ator, me consolidar dessa maneira, deixar passar o mundo e ser assim um histrião bem treinado, um histrião competente e ter de ir a serviço de qualquer cafetão. Iria passar em brancas nuvens, mas a minha experiência de diretor, a minha vivência de diretor, a minha intimidade com o texto, a minha vontade de ler, o meu gosto pelo aprendizado, coisas que o diretor desenvolveu em mim, têm sido essenciais para eu fazer bem um espetáculo de teatro. A minha leitura do texto, quando vou ser ator, o jeito como eu leio um texto, já vêm com a contribuição do diretor. Muitos atores ficam esperando que o diretor preste um auxílio na hora de lerem um texto porque eles não têm esse contato diário com o texto que para mim é essencial.

Se eu não estou de ator e estou de diretor, eu tenho que ter uma participação nesse processo também. Não estou falando de criação coletiva, mas de um trabalho onde as pessoas participam da melhor maneira possível e onde eu possa dar espaço para as pessoas sem que eu perca o controle da situação. Os próprios atores não se sentem desamparados nesse exercício. Não é simplesmente uma questão de criação coletiva, que andou em voga, na moda. Eu nunca tentei muito essa criação coletiva, sempre me importei muito com a participação.

Eu nunca trouxe de cara as regras prontas, pois acredito que se você quer conhecer uma nova ordem, terá de viver momentos de desordem, porque se você quer impor uma nova ordem com os recursos da ordem vigente, você vai repetir a ordem vigente, por mais que você queira mudar. Eu não estou propondo a desordem e nem propondo também uma coisa espontaneísta, mas estou propondo às vezes momentos de desorientação e paciência, porque acredito que o ser humano, através da liberdade, é capaz de encontrar novas maneiras, diferentes daquelas que ele vinha usando até então para se comunicar, se expressar, se relacionar. Para isso eu preciso tomar cuidado de não impor coisa alguma. Se estabeleço um tipo de disciplina, um tipo de trabalho, um tipo de hierarquia que produz a ordem anterior, por mais que eu queira, vou reproduzir essa ordem anterior, não saio dela.

As grandes dificuldades no mundo atual de se encontrar uma ordem nova estão em conviver com a desordem. Quando a desordem vem, às vezes vem tão forte que já vem a ordem em cima para botar tudo na ordem, como o presidente da República, quando fica pedindo o tempo todo ordem para o MST, dizendo que ele vai dar um jeito. Lembro quando, fazendo teatro de rua na época das eleições diretas, eu ia vestido de rei para o meio da rua no comício das Diretas Já. Na Candelária eu estava vestido de rei e no meu grupo todo mundo era família real. A gente falava: "Pára com isso, vocês não precisam ficar aqui, já está na hora da novela, vão para casa que eu resolvo tudo, eu sei como resolver." Nós dizíamos para o povão: "Vão embora, vão embora!", e ninguém foi naquela época, o pessoal estava firme. Hoje talvez fossem, mas não há como você conhecer o momento novo sem dar espaço para uma certa obscuridade. Aliás, o Brecht dizia isso: "antes da lua nova tem sempre uma noite escura e se você sabe, se suporta aquela noite escura, você pode ter o prazer de ver a lua nascer nova". Eu estou falando mais ou menos dessas coisas quando falo aqui.

HERITAGE - Aderbal, você continua a ser ator, não é? Você não tinha deixado essa profissão de lado?

FREIRE-FILHO - Existe uma diferença com o Amir. Eu comecei como ator. Fui ator antes de ser diretor. Entrei no teatro como ator aos 12 anos, quando fiz minha primeira peça, um melodrama chamado *A Lenda do Mosteiro*. Eu fazia o filho e terminava a peça me dando conta que apagava uma vela e meu pai morria. Só quando apagava a vela, eu olhava para ele, que tinha morrido, e dizia: "Matei o meu paaaaa...", porque só aí eu descobria que ele era meu pai, mas não podia dizer "meu pai". Foi meu primeiro papel. Na verdade eu já tinha uma relação com o teatro. Eu digo que comecei como ator, mas comecei como leitor na biblioteca do meu pai, que era relativamente grande. Ele dizia que eu tinha que ler e comecei escolhendo os livros mais finos, que eram as peças de teatro – comecei lendo teatro assim. Fiz mil coisas na vida, fui técnico de expedição de petróleo, vendedor de móveis de aço, advogado, gerente de bar, mas eu queria ser ator e fui o tempo inteiro. Só deixei de ser ator – e disso eu me arrependo amargamente - quando comecei a dirigir. O mercado me solicitava como diretor e não me conhecia como ator. Quando cheguei ao Rio, a primeira coisa que eu fiz foi um teste como ator, e passei.

HADDAD - E eu não passei. Eu senti a agulhada.

FREIRE-FILHO - Mas foi um teste dado por um diretor francês, que veio dirigir uma peça no Rio.

HADDAD - Chega, Aderbal, basta!

FREIRE-FILHO - Eu tive aprovação internacional no meu teste.

HADDAD - Eu fui reprovado pelo Alfredo Mesquita!

FREIRE-FILHO - Quando comecei a dirigir, entrei nessa coisa de mercado que me solicitou como diretor e não como ator. Isto me tirou do que eu gostaria de ter continuado a fazer. Comecei a substituir atores que adoeciam nas minhas peças, a perseguir com mau-olhado os atores que faziam os papéis que eu gostava, para que eles adoecessem e eu pudesse substituí-los ao menos um dia na temporada e assim fiz a minha carreira como substituto de atores doentes nas minhas peças. Eu sou um ator versátil porque eu substituí de Grande Otelo a Marco Nannini. Concordo inteiramente com o Amir, acho que o ator é fundamental para o diretor, muitos desses entendimentos autoritários e não digo só autoritários, mas equivocados, da função do diretor, e da relação do diretor com os atores, e até de métodos, de processos e de trabalho, vêm talvez em boa parte de diretores que não tenham sido atores em algum momento. É fundamental ser ator e, enfim, eu fui ator. Agora quero cada vez mais ser ator e fico vendo o Boal, que me convidou para ser leitor de uma peça dele, acho que fez sucesso porque ele, enfim, queria que eu fizesse a peça. Estou fazendo a minha última peça, escrevi para fazer, dirigi e fiz com uma atriz uruguaia, fizemos apenas umas pré-apresentações. Chamei o Amir para ver os ensaios, para...

HADDAD - É verdade. Para dar umas dicas de ator para ele.

FREIRE-FILHO - Para dirigir. Eu estava como ator e chamei o Amir para ver uns ensaios e me dirigir. Ele foi autoritaríssimo, não me deixou fazer o que eu estava querendo! Tudo o que eu queria fazer ele falava que não era certo. No dia seguinte mudei tudo porque ele me obrigou.

HADDAD - É verdade.

FREIRE-FILHO - Eu acho fundamental ser ator. Enquanto ator você vai entendendo tudo magicamente. A magia é o indispensável. É o elemento mágico do teatro, é presente o tempo inteiro, e como ator é que você mais sente a magia do teatro, é o lugar onde a magia do teatro atravessa o seu corpo. Eu acho inclusive que quando dirijo me posiciono como ator. Tento deixar abertos os meus canais para essa magia o tempo todo. Fui coordenador numa comissão que criou uma escola de diretores na Universidade Federal do Rio de Janeiro, e dizíamos "diretores" porque era o nome que a gente dava naquele momento ao artista de teatro, mas havia uma formação para artista de teatro. Você é ator ou diretor, mas artista de teatro.

HERITAGE - Vocês dois lutaram para criar companhias de teatro. A situação das companhias teatrais aqui no Brasil parece muito frágil. Vocês acham que os grupos existem somente por causa dos diretores? Eu não sei se os grupos que existem continuariam sem o diretor que fundou a companhia.

HADDAD - O Galpão, de Belo Horizonte, é um grupo *sui generis* porque é um grupo sem diretor, eles existem há anos e chamam diretores para trabalhar com eles, é muito interessante isso. Eu acharia interessante que todos os grupos fossem assim, mas não é uma realidade, é uma coisa difícil. Freqüentemente o que acontece é que os grupos ficam muito marcados pela presença do diretor e até se ressentem disso porque falam: "Pô, eu trabalho há 20 anos com esse cara e quem fica lá é o grupo do Amir Haddad e eu não existo." Logo, o diretor acaba marcando demais o grupo, e marcando os atores que trabalham com ele. Por isso eu procuro fazer um teatro que seja absolutamente saudável e libertário com os atores que trabalham comigo em grupo para passar uma pessoa feliz na rua, colorida, alegre, e alguém falar: é um ator do Amir Haddad. Para não passar como passa um pálido, sombrio, de olheiras e roupa preta, também ator, mas eu não gostaria que fosse meu. A presença do diretor do grupo é muito forte, então eu gosto da experiência do Galpão. Ao mesmo tempo, você pode não desenvolver uma linguagem como grupo. Eu acho que é essencial trabalhar com o grupo.

Desde o começo da minha vida eu trabalho com o grupo de teatro. Logo depois que fui reprovado na Escola de Arte Dramática, eu fundei um grupo de teatro. Juntei-me às pessoas que eram meus colegas de faculdade, o Renato Borghi, o José Celso Martinez Corrêa, o José Carlos de Queiroz Teles, e fundamos o Grupo Oficina. Foi o Grupo Oficina que acabou trazendo muita contribuição para o teatro brasileiro. Eu acho essencial, se você quer desenvolver um trabalho consciente, trabalhar com um grupo. Você tem que ter continuidade de trabalho, tem que ter coletividade no seu trabalho, precisa experimentar de maneira sistemática, precisa ter interlocutor e diálogo dentro do próprio trabalho e não interlocutor com o crítico, ou com a opinião pública. Trabalhar em grupo é muito importante. Você tem que aprender a resolver as questões que um grupo traz, as dificuldades de convivência, sobrevivência, estabelecimento de formas familiares de relacionamento dentro de papéis familiares, dentro do grupo, todas essas coisas que eu já falei antes.

Mas para mim é impossível crescer fora do grupo. Todas as vezes que eu tentei sair de um coletivo de trabalho, durei pouco tempo. Depois de uma ou duas peças, eu já estava absolutamente escurecido ou ia dirigir um espetáculo profissional. Eu botava ali as minhas tetas à disposição daquele espetáculo e me entregava inteiro àquilo, para que aquele produto final fosse para o mercado. Eu saía exaurido e com o salário que não correspondia, esvaziado, sem saber o que fazer. Quando me chamavam para fazer outro espetáculo, era para repetir aquele anterior que fez sucesso. Nunca me chamavam para fazer o meu próximo espetáculo, que eu ainda não sabia qual seria. O rapaz falava: "Esse teu espetáculo foi maravilhoso, vem trabalhar comigo." Eu já sabia: tem que fazer o de ontem, então saía escurecido dali de dentro e começava a ficar inquieto novamente. Preciso de um grupo, e corria em busca dessa coletividade, onde eu me restabelecia. Isso é muito importante.

Eu não acredito em crescimento individual fora do coletivo. Eu acho que só há crescimento individual verdadeiro se você está entrosado numa coletividade, e não acredito em crescimento coletivo sem crescimento individual das pessoas que compõem aquele trabalho. Então o grupo te proporciona todas essas possibilidades de trabalho. É necessário trabalhar em grupo. Fui dirigir uma ou duas peças profissionais à cata de grupos para poder sobreviver.

Uma coisa que também me ajudou muito nesse meu caminho foi o fato de eu ter aberto a possibilidade de ser professor de teatro, uma coisa quase casual, mas arriscada, porque eu fui ensinar quando não sabia nada: aproveitei para estudar, já que eu tinha que ensinar, e fui aprendendo. Fui trabalhar em Belém do Pará, onde estou trabalhando hoje outra vez, fechando um ciclo da minha vida, para implantar uma escola de teatro na Universidade do Pará, e isso me abriu uma possibilidade grande de pensamentos, de investigação, de trabalhar com o ator sem precisar apresentar um espetáculo, nem resultado final.

Trabalhar com grupos é essencial e também um cacoete. Sozinho eu não penso direito nas questões que surgem durante os ensaios. Certa vez, eu não sabia determinada resposta, tive medo e dei a resposta no dia seguinte. Mas, quando isso tornou a acontecer, tomei a coragem de dizer que eu não sabia. Claro que fiquei com medo de perder a autoridade, o respeito, mas foi ótimo. Todos no coletivo de trabalho discutiram o assunto, o que passou a dar a possibilidade de não saber e dividir a dúvida. Não acredito que o indivíduo se salve sozinho.

HERITAGE - Aderbal, você lutou muito para as companhias crescerem?

FREIRE-FILHO - Na minha primeira experiência de direção, propus que formássemos um grupo. No grupo, existe progressão, continuidade. Mesmo em companhias avulsas, eu tento instalar uma ética provisória de grupo.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 1 - Aderbal, qual a análise da política cultural existente atualmente, levando-se em consideração a experiência que você teve à frente de um teatro estadual?

FREIRE-FILHO- Municipal. As políticas públicas são muito polêmicas. É uma transferência de decisões para pessoas de teatro, do burocrata para o artista. Nunca se teve antes tanta disposição como na política atual. Eu já dirigi o maior e o menor dos teatros do município. Criamos uma revista, *Cadernos de Espetáculo.* Trouxemos companhias nacionais e internacionais. A partir da atuação com o Tá na Rua, desenvolvemos um longo projeto de teatro de rua.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 2 - A experiência do ator se multiplica fora do país de origem?

HADDAD - Não tenho uma opinião clara sobre isso, mas tive uma experiência interessante. Fui pedagogo convidado da Escola Internacional de Teatro para a América Latina e o Caribe, em Havana, Cuba. Trabalhei com 40 pessoas de 11 países, com informações muito variadas. Levei minhas idéias sobre o ator carnavalizado, o teatro com raízes populares brasileiras, minhas investigações sobre ensaios. A certa hora, achei que estava no Brasil, porque a resposta era muito parecida. O Aderbal tem mais experiência internacional do que eu. Acho que algumas verdades sobre o ator para o Brasil podem ser ampliadas para qualquer país, em qualquer momento.

HERITAGE - Aderbal, você acha que o ator é particular a cada país, ou é universal?

FREIRE-FILHO - Antes de tudo, existe uma identidade: há como que um "país dos atores". Acima das diferenças antropológicas regionais existe uma antropologia que reúne os atores em um país próprio. Certamente haverá diversidades, variedades dentro desta unidade, mais do que diferenças. Quando se diz que não há ninguém melhor do que o ator brasileiro para representar Nélson Rodrigues, é porque o Nélson descreveu tão bem o brasileiro que é preciso um ator brasileiro para representá-lo. É possível que sim, mas não é cem por cento seguro, apesar de o ator brasileiro ser talvez muito mais naturalmente rodrigueano. A maior diferença entre um ator brasileiro e um ator uruguaio, com quem tenho trabalhado bastante, é de formação. Eles têm um tipo de escola diferente da nossa. O conceito de ator no Uruguai é ligado a uma herança do século XIX. Há diferenças de formação, inclusive entre gerações diferentes do teatro uruguaio, assim como há entre cariocas e paulistas. Por isso eu prefiro ver os atores como habitantes de um país próprio: o país dos atores.

HERITAGE - É uma imagem muito bonita.

HADDAD - Quando se rompe a formação e se toca no humano, a resposta é muito parecida. Os americanos têm a tradição do psicologismo. Os ingleses são muito bons, brilhantes. No *workshop* sobre Shakespeare, quando trabalhamos com *Coriolano*, uma atriz inglesa disse que antes achava este texto chato mas, trabalhando comigo no Brasil, sentiu vontade de montar *Coriolano*. Aqui no Brasil ela rompeu com uma certa tradição de leitura do texto.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 3 - Até que ponto é permitido ao diretor escrever o texto do autor, o ator escrever o texto do diretor e cada participante escrever o texto do outro? Há limites nisso? Aderbal, você disse que se sente uma "viúva rodrigueana". Claro que o Amir é um primo talvez um pouco tropical de Shakespeare...

FREIRE-FILHO - O teatro precisa de bons críticos. O Brecht teve ótimos críticos, o que se nota através da obra dele. O teatro brasileiro tem uma carência de críticos enorme; temos os piores críticos do mundo, especialmente no Rio, que deturpam tudo, inclusive Shakespeare. O Amir é mais que primo de Shakespeare: ele é Shakespeare.

HADDAD - Um amigo meu, que entende de reencarnação, me garantiu isso.

FREIRE-FILHO - O bom teatro é fundamentalmente ligado ao equilíbrio dos discursos: do diretor, dos atores, do autor, um coletivo cujo desafio é conciliar todos esses discursos. Um dos grandes problemas da crítica brasileira é que se considera bom diretor aquele cujo discurso aparece em prejuízo do discurso dos atores, ou do autor. Esse desequilíbrio dos discursos é básico em nosso teatro. Por isso eu falei sobre a crítica, porque todo o teatro brasileiro, como qualquer teatro, precisa demais da crítica. Que venham os críticos! O bom teatro é aquele que potencializa e mantém o equilíbrio dos diferentes discursos.

HADDAD - Eu vejo espetáculos absolutamente aborrecidos, e o crítico diz que isto é o retorno da palavra. Mas se essa é a palavra, meu Deus!, é um retorno maldito e a palavra vai acabar. Há críticos que colocam o teatro em situações absolutamente desesperadoras. Entendo a indignação do Aderbal Freire. Falta crítica no país. Mas eu gosto de texto, é por isso que eu me apaixonei por Shakespeare. Não tirei uma vírgula, nem palavra, nos dois espetáculos que fiz.

ANTUNES FILHO

HERITAGE - Antunes, olhando para trás, há uma divisão entre antes e depois de *Macunaíma*? Isso é uma divisão real?

ANTUNES - Para mim, sim, do meu ponto de vista as coisas já haviam começado antes, com a *Vereda da Salvação*, porque havia a primeira versão da *Vereda da Salvação*, feita no TBC. Foi lá que começou essa ruptura em busca de uma expressão brasileira de teatro. Eu acho que *Macunaíma* só pôde ser feita daquele jeito porque houve uma *Vereda da Salvação* em 1954, quando eu paguei um preço muito caro por isso, mas eu não poderia fazer *Macunaíma* se não tivesse a introdução que foi a *Vereda da Salvação* naquele período.

Foi uma ruptura porque, nesse período, depois da *Vereda,* ainda fiz algumas peças interessantes, mas eu trabalhei para o teatro profissional por muito tempo. Eu sentia aquela saudade novamente, faltava alguma coisa como ser humano, espiritualmente dizendo, que é fazer uma coisa muito mais integrada espiritualmente comigo mesmo e com a sociedade. Fiquei devedor de mim mesmo e fiquei devedor para com a sociedade. *Macunaíma* foi o retorno em que eu largara o teatro comercial, o teatrão, e voltava àquilo que espiritualmente estava sempre buscando fazer. Foi uma ruptura, mas uma ruptura que começa; *Macunaíma* foi uma grande ruptura para mim, mas é uma ruptura que eu não poderia fazer sem a introdução que foi a *Vereda da Salvação*, de 1964.

HERITAGE - Então esta mudança durou quase 15 anos para se revelar?

ANTUNES - Sim, comecei foi no teatro comercial, com relativo sucesso. Eu sou o único brasileiro de sucesso no teatro comercial que largou o teatro comercial para se dedicar ao teatro de pesquisa. Muitas das pessoas que fazem sucesso, ou fizeram sucesso no teatro comercial, nunca largaram o teatro comercial e a televisão para se dedicarem ao teatro de pesquisa. Fazer o teatro de pesquisa e fazer um teatro amador (é como nós o chamávamos antigamente) sem fazer sucesso comercial não é legal, é que nem nove professores que não são professores e que nunca tiveram sucesso pessoal como artistas, é diferente. Rompi mesmo: eu gosto de falar isso porque eu paguei um preço muito alto por isso – a televisão atrás de mim, todo o teatro comercial em cima de mim, e eu disse não, para me dedicar à juventude.

HERITAGE - O que fica dessa época comercial? Não se pode falar de uma ruptura total?

ANTUNES- Ah. Mas claro que foi uma técnica: bem ou mal, teve um ataque em que há macetes, há técnica, então eu posso falar as barbaridades que eu quiser no jornal hoje em dia, porque os atores já me viram fazer teatro comercial; então eu posso falar o que eu falo e ninguém chia; outro cara poderia dizer o mesmo e levar pau. Eu posso dizer porque trabalhei com todos eles lá no teatro comercial com sucesso, porque eu tenho endosso da minha própria vida com eles antes.

HERITAGE - Mas você teve que se limpar de uma técnica comercial?

ANTUNES - Não, não precisei me limpar, eu acho que as coisas se transformam. Você vai entrando num processo novo, e esse processo novo é que limpa. Eu não vou limpar nada, eu sou um somatório, eu sempre somei, e as coisas que eu fui acrescentando através do grupo Macunaíma é que foram pouco a pouco afastando coisas inúteis do passado. Eu não fiz nada, eu simplesmente encaminhei o processo, mas quem me disse e quem fez as coisas não fui eu, o processo é que as fez.

HERITAGE - Então as coisas ficam. Já que se está trabalhando com o ator, parece que o diretor está tirando coisas dele.

ANTUNES - Eu estou tirando coisas do ator, estou tirando vícios, bobeiras, muita ignorância , porque o ator brasileiro é muito deficiente culturalmente, então ninguém faz nada para que ele melhore sua condição cultural, e nós sabemos que se não tiver condição cultural, ele não poderá ter consciência, e se ele não tiver consciência, ele não saberá o que é liberdade, e se ele não souber o que é liberdade ele jamais será artista. Na verdade, eu faço todo um processo com eles, para que também voltem a chegar à liberdade. Mas só existe desinformação, os professores são, em sua maioria, maus professores, o ensino de teatro nesse país é péssimo. Então o que eles aprendem por aí está errado, eu tenho que tirar da cabeça deles essas coisas que estão ensinando, coisas erradas que disseram a eles, que custou muito dinheiro a eles, muito esforço, muitas noites maldormidas, muita condução, muita fome, às vezes deixaram de comer para poderem fazer uma escola de teatro, e se aprendem tudo errado, isto é uma tragédia. É contra isso que eu me revolto, é contra isso que eu luto, eu fico tirando este estado obscuro em que eles vivem, eu procuro dar cultura, procuro a base técnica, se não tiver técnica a pessoa não vai sair do lugar. A técnica é conhecimento, a técnica é cultura. Não é para se tornar escravo da técnica, é para a técnica se tornar um instrumento para o seu trabalho, para a sua liberdade. Quando você pega, por exemplo, os atores ingleses e aprende a técnica, a ideologia deles está presa somente à técnica, então você vê o John Gielgud, que é um grande ator e preso à técnica, você vê que é chato, porque ele fica preso, porque faltou-lhe uma ideologia. No Brasil, nós temos coisas tão fortes por lutar ainda: contra a fome, contra a miséria, contra tanta coisa que existe. Então é importante que nós tenhamos técnica, porque por trás da técnica nós temos uma ideologia de cidadania, de justiça social, de uma porção de outras coisas, de amor ao próximo. O que falta, acho que aos europeus, é uma ideologia, então eles têm a técnica como um fim, e a técnica para nós brasileiros é um meio.

HERITAGE - Ou seja, ter um teatro vazio por causa de uma técnica que é vazia, não ter um teatro que saiba o que é que o teatro vai falar?

ANTUNES - Antes de saber o que o teatro vai falar, eu estou muito preocupado com o ator. O ator não sabe falar. O ator não sabe fazer. O ator brasileiro está simplesmente estereotipado e gritando os textos e fazendo bobagens em cena. Ele não é dono de nada, o ator. Ele é um objeto do diretor. Ele é um objeto, eu digo, em todos os níveis, porque o ator que os diretores vão ensaiar não tem cultura para dialogar com o diretor, então os atores preferem obedecer, porque eles não têm cultura, e é contra este estado de coisas que eu luto, para que o ator tenha cultura em todos os níveis, técnico, literário, filosófico, o que você quiser. E como é que você quer que surjam autores num país que não tem atores que possam dizer aquele texto de maneira correta? Se você der um texto hoje em dia para um ator, ele não sabe dizer. Então, o que é que ele tem que fazer? É por isso que, no Brasil, todo Shakespeare se faz à base de *clownery*. Sabe por que se faz circo com Shakespeare? Porque não se tem técnica para dizer daquele jeito, como se deveria dizer. Então é por isso que eu me revolto com esse negócio de fazer Shakespeare de baixo para cima e transformar o Shakespeare em circo, mas não tem outro jeito para fazer: está no palco, tem que funcionar. Se os atores não têm técnica, então eles vão fazer engraçadinho, vão fazer um Shakespeare engraçado. E é com isso que eu me revolto.

HERITAGE - Aquilo que estão chamando de "Shakespeare popular" aqui no Brasil?

ANTUNES - Claro. Porque não sabem fazer o outro.

HERITAGE - Parece, no seu trabalho, que você quer criar o ator como um artista independente.

ANTUNES - Mas ele não poderá ser artista e cidadão enquanto não for indivíduo. Tem que haver o indivíduo, formado, para se tornar o cidadão, e o cidadão se tornar o artista.

HERITAGE - Essa independência do ator é uma coisa que existiu talvez antes do diretor. Onde fica o diretor numa situação de independência do ator?

ANTUNES - Eu acho que essa discussão é muito correta para a Europa. No Brasil nós temos que fazer os atores. Mais tarde, quando os atores se constituírem, aí nós poderemos conversar: "E-o-diretor-como-é-que-fica?" Por enquanto, o diretor deve ser uma espécie de coordenador disso tudo e ser mestre. Mestre no sentido não de mandar fazer as coisas, mas no sentido de orientar uma técnica, orientar os livros, ser mesmo o orientador cultural do ator. E quando eu falo cultural é através dos livros e através da sala de ensaio, da técnica. Sem técnica não há possibilidade de fazer ator. A bossa que o estrangeiro quer do Brasil é uma porcaria, não interessa mais essa bossa. Isso é bom porque talvez seja uma coisa exótica para o estrangeiro a nossa bossa. Claro, na prisão racionalista de toda uma cultura européia amarrada, a bossa do brasileiro é o oxigênio, o sal da terra brasileira, latino-americano, mas para nós isso é horrível. Nós temos é que ser gente primeiro. E para nós chega de folclore. O folclore para nós é fundamental como seiva, como raiz, como matéria-prima, mas não é o fim. Eu tenho que recorrer ao folclore para recolher dados da nossa raiz e, com isso, criar bens a médio ou longo prazos para a sociedade brasileira.

HERITAGE - Para mim isto é uma coisa difícil de entender porque dentro de seu trabalho existe uma coisa carnavalesca que não é folclórica.

ANTUNES - Tem a carnavalização, que é diferente de carnavalesco. A carnavalização é morte e renascimento. Morrer para renascer. Isso entra no proceso junguiano de individuação, cada um. Todos os meus espetáculos têm a busca da morte e renovação. Sempre têm, porque eu trabalho com mitos, eu trabalho com os arquétipos, eu trabalho com rituais. Eu não sou a favor do carnaval bobo, eu sou a favor da carnavalização: morte e renascimento. Não tem nada a ver com o carnaval do Zé Celso.

HERITAGE - Há uma coisa que sempre me impressionou muito: parece que seu trabalho vem do coro, do grupo, e dentro desse coro há todos esses indivíduos. Isto foi algo que veio da cultura da qual nós conversamos também, a formação do grupo?

ANTUNES - Foi, foi a formação do grupo; agora estou me preocupando mais com o ator.

HERITAGE - Então isto é uma volta?

ANTUNES - Quando eu fazia teatro comercial, todos os atores do meu espetáculo ganhavam prêmios de melhores do ano. Aí fui fazer teatro de pesquisa, teatro esse que eu faço. De vez em quando alguém ganha. Mas não é isso que interessa. Os critérios das críticas são todos idiotas, todos eles. Estou voltado para o ator, agora. Eu estou colocando o dedo em cima de cada um. É por isso que parei por um ano de fazer espetáculos por aí afora, estou fazendo o *Prêt-à-porter*. Eu estou me importando com o método pós-stanislavskiano para poder chegar ao ator. Já não é mais dentro do positivismo, do racionalismo, do cartesianismo, porque é nisso que entrou a nova física para nos ajudar, a nova física veio para dar endosso para que pudéssemos utilizar toda uma filosofia oriental. E usar principalmente essas coisas das probabilidades, do estatístico, o princípio de incerteza, tudo isso, que arrebentou com Stanislavski e seus objetivos.

Nós não negamos o Stanislavski, mas estamos numa era, num século depois do Stanislavski. E o mundo mudou. Então eu não posso mais adotar certas coisas do Stanislavski que já estão superadas dentro do universo mental do ser humano. Mas eu não estou negando Stanislavski de ter muita utilidade, como também tem Diderot, toda essa gente. Não estou recusando, eu estou simplesmente me colocando um século à frente dele, praticamente. Então é ao ator que eu estou indo, e dentro do novo método que eu criei, que não é o método de Antunes, estou procurando uma maneira de as pessoas se constituírem como atores, é diferente. Não estou com frescura de fazer "o método do Antunes", não me interessa isso. Interessa é que eu constitua artistas através de pessoas que venham aqui ao CPT do SESC.

HERITAGE - Mas o método muda por causa da dramaturgia de cada texto?

ANTUNES - Não. Agora, esse método é para tudo. Eu quero fazer o método para o comediante, que é o artista, não o cômico. Não confundir o comediante com o cômico. Eu quero o comediante, o ator tem que fazer qualquer papel, porque ele finge qualquer papel, ele não fica tomado por um papel, porque quando ele fica tomado, ele que vá para uma clínica e diga que é Napoleão. O ator não fica tomado, ele é um fingidor, ele é um ilusionista, um *performer* sempre, ele brinca, ele faz tudo de mentira para dizer verdades, ele é um mentiroso para dizer verdades, aí eu estou parafraseando Picasso. O artista é um mentiroso para dizer verdades, ele precisa dizer mentiras para falar as verdades.

HERITAGE - Mas quando você estava trabalhando em *Gilgamesh*, você estava procurando uma coisa específica para esse texto?

ANTUNES - Sim, eu procurei, e é o patamar que eu tive para chegar onde eu cheguei agora. Do ponto de vista cultural e técnico, e do outro ponto de vista, me interessou a história do que foi se não o primeiro poema, talvez um dos primeiros poemas épicos da história da humanidade, e ninguém o conhecia no Brasil. Como é que não se conhece no Brasil o primeiro e se sabe Homero? Porque se ouviu falar na escola, mas nunca se leu Homero. Eu estou indo pelo menos nos 15 séculos, 10 séculos, pelo menos, antes de Homero, com *Gilgamesh*. Então me interessou mostrar a cultura do Brasil. O *Macunaíma* todo mundo lia ou ninguém lia, só se falava, era citação na escola, e ninguém lia, e quando se lia não se entendia. Através do meu espetáculo, as pessoas passavam a ler o *Macunaíma* e a entender o *Macunaíma*. Desse trabalho social não abro mão, é o trabalho do SESC também. Eu não abro mão dessa participação social, independente do espetáculo. Então eu estou estudando os *Fragmentos Troianos*, que, se eu fizer, vou conseguir fazer em um outro paradigma, agora vocal. Até agora já consegui algo de corpo, desde *Macunaíma* já se está conseguindo coisa de corpo, agora quero vocal também. Mostrar que a língua portuguesa é linda de morrer e ninguém sabe, porque ela é socada e se faz ainda uns sinaizinhos cantados, eu quero acabar com essa palhaçada, quero acabar com isso, então eu quero dar esse paradigma, esse é o meu esforço. Agora, se eu vou conseguir, não sei! Isso é outro problema, eu estou lutando para conseguir, posso falhar, e daí? Vou tentar outra vez, até conseguir uma hora.

HERITAGE - A primeira peça sua a que eu assisti foi *Paraíso Zona Norte*. Como eu não entendia nenhuma palavra de português, assisti cinco noites seguidas em Brasília. Claro que eu não entendia português, mas alguma coisa passou a cada vez. E depois disto você fez peças como *Chapeuzinho Vermelho*, onde a palavra não é a palavra em português.

ANTUNES - Não era o passo atrás que eu precisava dar, não era o caos que eu estava procurando!

HERITAGE - E você também apresenta as peças em 22 países do mundo, onde a platéia não entende português. Parece que você está procurando com o ator uma coisa além da palavra: dentro da palavra, mas além da significação da palavra.

ANTUNES - Na cronologia desses espetáculos todos há também um problema técnico, que é fazer tábula rasa do português que se fala no palco, para ver esse sentido acabado. Mas, para espetáculos como o *Chapeuzinho Vermelho*, eu estava procurando uma linguagem pré-mística. Quando você pega Eugênio Barba, ele trabalha com um catálogo de ícones. Então eu posso falar que ele trabalha com estereótipo. Eu procuro, não isso, não procuro um catálogo, não procuro o estereótipo do ícone, eu procuro saber a fonte. O que determina aquele vai determinar um dia o ícone. E a palavra também. Não existia ainda a gramática, o léxico. Por que é que eu fiz também isso? Era adequado naquele momento também, para o *Chapeuzinho Vermelho*, porque haviam derrubado o Muro de Berlim, e eu esperava que começássemos com uma nova moral, uma nova maneira de ver o mundo. Como crianças, novamente precisaríamos aprender, mas não adiantou nada, quebramos o muro e estamos viciados e podres como antes da queda do muro. E eu imaginava que com a quebra do Muro de Berlim iríamos começar, íamos do caos constituir uma nova sociedade. Ledo engano, mas me serviu, de qualquer maneira, apesar de estar incorporado a um problema internacional, ao problema humano, humanitário, humanista. Em princípio eu ia para o inconsciente do ser humano e ia buscando a expressão, o contato, e com o lobo mau já começava a saber o que é certo e o que é errado; o que é bom e o que é mau. Mas eu não matava o lobo mau no final, eu colocava o mau no seu devido lugar, eu não mato o errado, eu o coloco no devido lugar: Todos nós temos nossas coisas más por dentro, mas precisamos ter cultura e sensibilidade para colocarmos a nossa maldade no devido lugar. Que é o processo educacional de autocontrole e de cultura. Então, não é que eu fiz uma peça a olho, não! E me serviu também como base para eu chegar ao português agora, como broto, e está bonito. Brotar a palavra, é isso! Em português.

HERITAGE - A musculação da palavra, a significação da palavra.

ANTUNES - A melodia da palavra, a melopéia. Aqui a melopéia se dá no fim de frases e se dá a cantadinha final clássica, que é de um absurdo de mau gosto. Peça clássica, então, é um nojo no Brasil. Eu quero dar a música através da silabação, e como um teclado, a música corre durante a peça. Tem a percussão e a melodia junto, e não precisa falar no final para fazer "tá-tá-tá", e dizer que é um clássico, fato que eu quero mudar. E além do mais, como é que você quer que surjam autores no Brasil se os atores estão todos gritando, falando, saltando e fazendo palhaçada com o texto? Não há possibilidade de surgir autor no Brasil. Por enquanto, não vai haver. Só quando existir o ator de verdade, que fale direito os seus textos, que leia as instruções corretas, aí todo mundo vai voltar a escrever teatro. Deve ter sentido, eu não vou ser burro de escrever uma peça e dar para o ator fazer se ele vai me estropiar; ninguém vai entender nada, vão ficar pulando, vão ficar colocando não sei o quê, fumacinha, tudo bem, não sou contra, faça, mas eu não quero ser autor disso, não me interessa.

HERITAGE - Eu tenho uma pergunta sobre *Veredas da Salvação*, muito pessoal isso.

ANTUNES - Qual a versão, a primeira ou a segunda?

HERITAGE - A segunda.

ANTUNES - A primeira foi revolucionária. A segunda foi a homenagem que eu fiz ao autor, que foi meu amigo. Eu quis fazer uma homenagem a ele.

HERITAGE - O início da peça é o dos caixões fúnebres, como referência a Vigário Geral.

ANTUNES - O que eu posso dizer é que esse é o princípio da *Vereda*; é também, de certa maneira, o princípio de outra peça minha, *As Troianas.*

HERITAGE - O mesmo princípio?

ANTUNES - É o sacrifício, é o drama, embora seja outro contexto.

HERITAGE - O início foi lindo, mas é o final que eu nunca vou esquecer nem entender, porque eu chorei, e algo se abriu no seu trabalho, para mim: eu chorei porque você tocou uma música brega, "Pense em Mim", isso é uma coisa corajosa no seu trabalho.

ANTUNES - É por isso, nós continuamos a cantar daquele jeito, e a tragédia acontecendo.

HERITAGE - Não é sentimental?

ANTUNES - Eu acho que é a antítese. É uma figura retórica: eu uso uma tragédia, e o mundo está numa ótima! O mundo rural é aquele cantarolar e as pessoas morrendo. É o sucesso desses caras todos da música sertaneja e tanta tragédia acontecendo no universo deles, não entendo isso; é uma antítese, você chorou por causa da antítese, não é por isso?

HERITAGE - Por isto, e isso é um comentário sobre a cultura brasileira que continua no seu trabalho.

ANTUNES - Eu gosto da antítese, eu gosto de retórica.

HERITAGE - Mas é o Antunes Filho. Você está trabalhando com os atores, dando toda liberdade a eles, mas também você, como diretor-artista, independente, ainda fica presente no palco.

ANTUNES - Claro, se eu não for artista vão querer me matar! Eu só sou professor e sou mestre no Brasil hoje em dia pelo artista que eu quero ser. Eu quero e preciso de material humano para produzir o meu trabalho. Na verdade, dizem que eu sou perfeccionista. Não, eu não sou perfeccionista, eu procuro o gozo do sublime. Enquanto trabalho eu estou assim antecipando o gozo do sublime, eu quero chegar ao sublime. Eu estou criando os atores para eles terem liberdade, serem artistas, para que resulte melhor o nosso trabalho, e se eu fizer o trabalho, se eu conseguir colocar o paradigma vocal em vez de corpo... Mas acabar com a ansiedade é difícil porque a sociedade brasileira é ansiosa. A ansiedade é o maior inimigo do ator, tanto é que aqui no CPT do SESC a primeira coisa que eu ensino é o afastamento, os antídotos que o ator tem que ter contra qualquer coisa que faça pressão nele. Ele não pode ter nenhuma pressão, e se ele tiver alguma pressão, cai em estado de ansiedade, e se está em estado de ansiedade, não há saída a não ser o estereótipo, então os atores se dão as mãos antes no camarim, pulam para fazerem o espetáculo, ficam cantando, isto é a maior porcaria que existe, é um serviço à ansiedade, é quando o ator vai ser menos artista: quanto mais ele fizer aquecimento antes do espetáculo, menos artista ele será.

HERITAGE - Você criou uma nova visão de Nélson Rodrigues nas suas produções dos anos 80 e 90. Houve mudanças em seu trabalho através de seu contato com Nélson Rodrigues?

ANTUNES - Claro que foi através dele, e de Jung também, que eu comecei a entrar no mundo, e foi aí que eu tive a revelação. O resto era intuição, até *Macunaíma* era intuição que eu tinha. Do *Macunaíma* a Nélson Rodrigues passou a ser até consciência da problemática da individuação e do autoconhecimento. Tem uma coisa a mais: ele não é autor de costumes, não esqueça disso. Eu transformei e revisei as encenações do Nélson Rodrigues. Procurei nele o arquetípico, antes não existia isso, o máximo que existia era o inconsciente impessoal, freudiano. Fui para o inconsciente coletivo do Jung e mostrei toda a obra de Nélson Rodrigues, mesmo a comédia de costumes. Aparentemente, a comédia de costumes mais tola dele tem por baixo um impulso arquetípico desgraçado. Essa é que foi a transformação, a mudança de Nélson Rodrigues foi essa, porque aí eu começava o processo, algo da ideologia, do aprendizado, do autoconhecimento, da individuação de Joseph Campbell, foi por aí que eu comecei a ver o mundo de outra maneira.

HERITAGE - Este livro era chamado *In Contact With the Gods*. Para você, esta é a função do teatro?

ANTUNES - Eu acho que o palco, como a catedral e a montanha, são umbigos do mundo, têm a ver com algumas coisas cósmicas. No umbigo do mundo, o contraste céu e terra, terra e céu. Há no homem o mistério da transcendência do universo, para onde vamos, o que somos, tudo isso. Há um mistério em tudo que nos envolve, não existe nenhuma inverdade. Existem milhões de verdades. São coisas individuais de cada um com o mistério da vida. Eu faço que nem o Einstein, para quem a Terra é uma coisa que pensa tudo isso. Eu quero ver que coisa é essa que pensa tudo isso.

AUGUSTO BOAL

Em uma carreira que cobre quase 40 anos, Augusto Boal, de acordo com Richard Schechner, "criou o teatro com o qual Brecht apenas sonhou". Como professor, teórico, diretor, dramaturgo e inovador teatral, ele continuou a explorar, tanto no palco como fora dele, as múltiplas e complexas operações dos seres humanos como atores e como seres sociais.

Nascido no Rio de Janeiro a 16 de março de 1931, Boal chegou ao Teatro de Arena de São Paulo em 1957, tendo voltado recentemente dos Estados Unidos onde estudara em cursos de dramaturgia e direção com John Gassner, Milton Smith e Ernest Brenner (apesar de ter ido para a América do Norte para estudar Engenharia Química na Universidade de Colúmbia). Sua primeira produção para a jovem companhia do Teatro de Arena foi uma adaptação de *Of Mice and Men* (Ratos e Homens), de John Steinbeck, em 1957, que demonstrou não apenas o desejo de Boal de lutar com as exigências do realismo psicológico, mas utilizou algo que ele chamava de "realismo seletivo", onde detalhes essenciais evocam um panorama social mais amplo. Tudo era justificado segundo as inter-relações humanas psicológicas e sociológicas e buscava uma simplicidade que indicava a riqueza, não a pobreza do teatro.

Desde sua inauguração em 1953, o Teatro de Arena destacou-se pela sua recusa em privilegiar o estético. Sem ignorar as específicas exigências do teatro de arena (que facilmente abre mão de cenários elaborados), o Teatro de Arena e, subseqüentemente, Boal, procuravam engajar e integrar estética com questões sociais.

Como diretor, Boal rejeitava o teatro de estrelas da época, e o *"italianismo"* das principais companhias que procuravam obter uma enunciação de frases de forma bela e correta em cenários detalhados e luxuosos. Em contraste, o projeto político e, portanto, artístico do Arena era, como o próprio Boal descreveu em 1957, fazer arte como instrumento da luta pela libertação nacional. O teatro, de 150 lugares, no centro de São Paulo, com seu palco de 4,5 por 5 metros, ofereceu a Boal suas primeiras oportunidades para experiências teatrais. A redefinição da relação do público com o palco através de apresentações na arena tornou-se mais do que a característica determinante do minúsculo teatro — vinha provar as agendas ideológicas e artísticas da carreira teatral e política de Boal.

Em 1957, Boal dirigiu *Juno and the Peacock* (Juno e o Pavão), de Sean O'Casey, pois o Teatro de Arena e os comentários no programa demostravam claramente os elos que ele procurava estabelecer entre o palco e os movimentos politico-sociais, como ele descreveu sua tentativa de criar uma realidade cotidiana e as implicações ideológicas da peça. O sucesso das primeiras produções do Arena e os debates que iniciaram na companhia, e além dela, levou ao início do Seminário de Dramaturgia, no dia 10 de abril de 1958, sob a coordenação geral de Boal. Esta série semanal de *workshops* e seminários prolongou-se por quase dois anos e uniu um grupo de pessoas destinadas a representar um papel de significação no desenvolvimento da dramaturgia brasileira durante os 30 anos seguintes, incluindo Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Chico de Assis, Milton Gonçalves, Sábato Magaldi, Roberto Santos, Jorge Andrade e Beatriz Segall. Por sua vez, isto levou à criação de um laboratório de interpretação, indicando o interesse inicial de Boal no estudo prático e na exploração de novas formas de trabalhar em teatro, demostrando que a última década de *workshops* internacionais e conferências teve raízes no início mesmo da sua carreira.

Durante as eleições presidenciais de 1960, Boal escreveu a farsa polêmica *Revolução na América do Sul*, recebida com entusiasmo pela crítica como sendo uma revisão total e necessária do teatro brasileiro. Se bem que a peça seja creditada como sendo responsável pelo início da influência de Brecht no teatro brasileiro, Boal deixou bem claro nas notas do programa que seu teatro estava aberto a um amplo círculo de influências e efeitos.

O desejo de criar uma arte funcional, que é básica para os projetos que Boal está desenvolvendo hoje em dia, era igualmente básico para o trabalho que ele criou com o Teatro de Arena. Durante os anos iniciais da década de 60, Boal deu início a uma fase conhecida como "a nacionalização dos clássicos", na qual ele procurava trazer ao palco gestos, expressões e comportamentos físicos brasileiros, concentrados nas relações humanas e sociais que eram compartilhadas pelo texto e pela sociedade brasileira contemporânea. Ele criou algumas produções notáveis de clássicos europeus e norte-americanos que tiveram enorme sucesso de público e de crítica, e ao mesmo tempo não rejeitou o desenvolvimento de autores e peças nacionais que focalizavam as realidades imediatas da vida brasileira. Depois do golpe de 1964, que deu início a mais de 20 anos de ditadura militar no Brasil, a função do teatro e da cultura, para os intelectuais radicais, convergiu mais para protestos diretos e indiretos. Duas peças musicadas de significação, dirigidas por Boal e escritas em colaboração com Gianfrancesco Guarnieri, trouxeram para o palco todas as lições políticas e estéticas dos anos anteriores em *Arena Conta Zumbi* (1965-67) e *Arena Conta Tiradentes* (1967). Esses textos, misturando as lendas, os mitos e as histórias de heróis nacionais populares, foram criados coletivamente, fundindo tradições cênicas brechtianas e brasileiras, caracterizando-se pela narrativa maniqueísta do oprimido e opressor. Os atores não tinham nem desempenhavam papéis fixos; os papéis eram passados de um ator para outro de acordo com as exigências cênicas, com uma prática inspirada ideológica e esteticamente na dramaturgia e apresentação à qual Boal se referia como sendo o Sistema Coringa, que ele mais tarde explicou em seu livro *Teatro do Oprimido* (1974).

O trabalho de Boal como diretor não se limitou ao Teatro de Arena. Antes da ditadura, ele trabalhou no Teatro Oficina e com o Centro Popular de Cultura. Apesar de os CPCs terem sido eliminados pela ditadura, um grupo chamado Opinião continuou a fazer seu tipo de cabaré político, e Boal dirigiu o grupo no Rio de

Janeiro, como também encorajou o Arena a encenar sua primeira *Feira de Opinião*, em 1968, em São Paulo, misturando peças curtas com a apresentação de música popular. Durante sua carreira Boal trabalhou com os mais representativos nomes da música popular brasileira dos últimos 30 anos, incluindo Chico Buarque, Edu Lobo, Nara Leão, Dorival Caymmi Filho, Gilberto Gil, Maria Bethânia e Caetano Veloso.

Depois do infame AI-5, de dezembro de 1968, que deu início a um período de prisões, torturas, assassinatos, exílios e silêncio para muitos ativistas políticos e artistas, Boal desenvolveu as primeiras etapas do que viria a ser conhecido mais tarde como o Teatro do Oprimido. Envolvendo o público na criação do espetáculo por meio de jogos e exercícios para re-sensibilizar os participantes, Boal criou uma versão do "jornal vivo" norte-americano, a que chamou de "o teatro jornal". Cinco edições foram criadas por Boal, e através dessas apresentações surgiram dezenas de novos grupos para produzir peças semelhantes utilizando as técnicas de Boal. Depois de ter sido preso, torturado e exilado do Brasil em 1971, viajou para a Argentina, onde residiu até 1976, trabalhando em vários países latino-americanos, desenvolvendo, entre outras coisas, sua técnica do Teatro Invisível. De 1976 a 1986, morou na Europa, inicialmente em Portugal e depois na França, criando o Centro do Teatro do Oprimido (o CTO-Paris). Durante o período em que esteve afastado do Brasil, através de uma série de *workshops* e publicações, ele desenvolveu e sistematizou as teorias e a prática do Teatro do Oprimido — o meio pelo qual os "espectatores" aprendem a transformar tanto a realidade teatral quanto a social. Seu regresso ao Brasil, em 1986, levou à criação do segundo CTO no Rio de Janeiro, onde Boal foi eleito vereador em 1992 e começou a explorar a implementação de seu recente projeto, o Teatro Legislativo.

Além de seu trabalho no teatro, Boal escreveu algumas novelas populares interessantes. Em 1994 ele foi agraciado com a Medalha Pablo Picasso da UNESCO por suas realizações no mundo das artes. Sua conferência em Manchester, em janeiro de 1995, lhe valeu o Manchester Evening News Theatre Award for Special Presentation (Prêmio de Teatro Evening News de Manchester para Apresentação Especial).

OUTRAS PRINCIPAIS PRODUÇÕES INCLUEM:

Um Bonde Chamado Desejo, de Tennessee Williams, Teatro de Arena, São Paulo, 1962.

A Mandrágora, de Niccolò Machiavelli, Teatro de Arena, São Paulo, 1962.

Tartufo, de Molière, Teatro de Arena, São Paulo, 1964.

Arena Conta Bahia, criação da companhia do Teatro de Arena, São Paulo, 1965.

Tempo de Guerra, espetáculo criado por Augusto Boal sobre textos de Bertolt Brecht, Teatro de Arena, São Paulo, 1965.

O Inspetor Geral, de Nicolai Gogol, Teatro de Arena, São Paulo, 1966.

A Resistível Ascensão de Arturo Ui, de Bertolt Brecht, Teatro de Arena, São Paulo, 1971.

Candida Eréndira, de Gabriel García Márquez. Théâtre de l'est Parisien, 1982.

Das Public (O Público), de Federico García Lorca, Schauspielhaus, Wuppertal, 1984.

CRÍTICAS AO SEU TRABALHO:

"Um exuberante Boal de 64 anos tem a energia e o humor de um homem 40 anos mais moço. De aparência erudita, vasta cabeleira grisalha, rosto marcado, parecendo um Dr. Who teatral, Boal é um senhor do tempo e do espaço — suas idéias radicais sobre o poder emancipador e curativo das representações eclodiram das favelas de São Paulo e do Rio de Janeiro e espalharam-se por todos os cantos agitados do mundo."

Robin Thornber, "Multi-Stage Therapy" (Terapia Multicênica), Guardian, G2, 25 de janeiro de 1995, p. 5.

"Um professor inspirado e humano, um homem para quem a tão usada palavra 'carismático' deveria ter sido cunhada."

Vera Lustig, *Plays and Players*, julho de 1992, p. 47.

MATERIAL BIBLIOGRÁFICO DE IMPORTÂNCIA:

BABBAGE, Frances, ed. *Contemporary Theatre Review. Working without Boal: Digressions and Developments in the Theatre of the Oppressed*, 3, nº 1, 1995.

BOAL, Augusto. *Teatro del Oprimido y Otras Poéticas políticas*. Argentina: Ediciones de la Flor, 1974. Primeira edição em inglês com o título *Theatre of the Oppressed*, traduzida por Charles A. e Maria Odilia Leal McBride. Nova Iorque, Urizen Books, 1979.

BOAL, Augusto. *Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1975.

BOAL, *Augusto. 200 Ejercicios y Juegos para el Actor y para el no Actor con Ganas de Decir Algo através del Teatro*. Buenos Aires, Editorial Crisis, 1975.

BOAL, Augusto. *Games for Actors and Non-Actors*, tradução de Adrian Jackson. Londres, Routledge, 1992.

BOAL, Augusto. *The Rainbow of Desire* (O Arco-íris do Desejo), tradução de Adrian Jackson. Londres, Routledge, 1995.

HERITAGE, Paul. "The Courage to be Happy: Augusto Boal, Legislative Theatre and the 7th International Festival of the Oppressed". Drama Review 38, nº 3 (T143), Outono de 1994, pp. 25-35)

SCHUTZMAN, Mady e Cohen-Cruz, Jan. *Playing Boal* (Representando Boal). Londres, Routledge, 1994.

AUGUSTO BOAL NO GREEN ROOM, MANCHESTER, 27 DE JANEIRO DE 1995

BOAL: As pessoas acham que à medida que vamos envelhecendo, perdemos memória. Eu estou multiplicando minhas memórias. Chego até mesmo a me lembrar perfeitamente bem de coisas que nunca aconteceram. Portanto, para dar uma conferência a respeito do Teatro do Oprimido, eu vou contar histórias para vocês, em vez de apenas explicar teoricamente porque uma coisa era desta maneira. Eu também gosto de contar histórias e acredito que as pessoas compreendem muito mais se contarmos uma história.

Eu me lembro de uma história de que eu gosto muito e que me foi contada por um amigo, que é um excelente diretor de teatro popular. Ele trabalhava nas minas da Bolívia nas mesmas condições em que nós trabalhávamos naqueles tempos. Um dia ele estava me contando que trabalhara numa região tão pobre que não havia sequer luz nem eletricidade, e ele tinha de fazer seus espetáculos sem eletricidade. "Mas então", eu disse, "se você trabalha num lugar onde não existe eletricidade, com certeza você trabalha de manhã, ou de tarde, enquanto ainda houver sol." E ele me disse: "Não, eu não posso trabalhar antes de escurecer porque o problema é que se eu trabalhar durante o dia, os mineiros estão nas minas. Eles estão trabalhando. Não podem vir assistir. Eu tenho de trabalhar de noite." Então eu perguntei: "E como é que você ilumina seus espetáculos?" E ele disse: "Eu trabalho com os mineiros. Os mineiros têm uma lâmpada na cabeça, e eu peço a eles para acenderem as lâmpadas e olharem para o palco. Eles olham e eles próprios iluminam a cena. Não somente é uma forma linda de iluminar, mas é um jeito maravilhoso de saber se a cena é ou não teatral. Porque, quando não é suficientemente interessante, os espectadores olham para os lados e as luzes no palco diminuem e os atores, na mesma hora, se apressam para chegar à próxima cena para ver se é melhor."

Eu comecei a fazer o Teatro do Oprimido há muitos anos, quando fui preso e não podia mais fazer teatro para uma platéia. Durante a ditadura militar era muito difícil fazer teatro no Brasil, porque nós tínhamos alguns grandes inimigos. O primeiro era a pobreza. As pessoas não tinham dinheiro, de maneira que tínhamos de representar nas ruas e nas ruas não conseguíamos dinheiro. Tínhamos de lutar porque não tínhamos subsídios e tínhamos de encontrar um jeito de ultrapassar o problema.

Também tínhamos censura no Brasil durante a ditadura. A censura era extremamente violenta e era imposta por gente estúpida. Quando prendiam alguém, os livros que pudessem ter nas prateleiras em casa podiam ser usados como provas contra eles. Lembro-me de um livro usado como prova contra alguém. Era *O Vermelho e o Negro*, de Stendhal, porque eles diziam que vermelho era comunismo e o negro era anarquismo. Um arquiteto amigo meu tinha um livro chamado *A Resistência dos Materiais*, que foi apreendido. Eles achavam que era a respeito de alguém que queria atirar bombas e ele foi preso por isto.

Antes de se fazer uma peça durante a ditadura, tínhamos de submetê-la ao censor e às vezes ele a proibia na véspera da estréia. Houve um caso muito famoso do censor que leu a *Antígona*, de Sófocles e, por acaso, gostou da peça. Ele não queria proibi-la, mas viu que havia nela o problema dos direitos do Estado e dos direitos da família. Ele disse: "Esta peça é subversiva. Como é que vamos poder fazer alguma coisa, sem proibi-la, permitir que seja levada?" Então ele telefonou para o diretor e disse, "Venha conversar comigo a respeito da *Antígona*". Quando o diretor chegou, o censor disse pra ele: "Eu li a peça que você nos mandou. É uma peça muito poética e muito bonita, eu gostei. Mas nos tempos que correm, com esse problema dos militares no poder, você sabe que eu não posso liberar uma peça como esta porque ela é claramente a favor de Antígona. Mas eu não quero proibi-la. Vamos revisar o texto e ver o que é que se pode fazer. Traga o autor aqui para conversar comigo. Podemos mudar uma palavra aqui, outra ali, e vamos poder dar um jeito." O diretor disse: "O senhor não imagina como eu ficaria feliz se pudesse trazer o autor aqui para conversar com o senhor. Mas ele não pode vir." E o censor perguntou: "Por quê? Ele está preso?" O diretor respondeu: "Não, não. Bem pior do que isto, está morto." O censor disse: "Ah, me desculpe, eu não sabia. Traga o herdeiro dos direitos. Traga ele aqui e a gente discute o assunto."

Assim, nós tínhamos a pobreza de um lado e a censura do outro, e ainda tínhamos a polícia. A polícia, literalmente, invadia os teatros e prendia as pessoas. Às vezes, destruíam os cenários e raptavam os atores, foi um período de violência extrema. Hoje, quando me recordo destas coisas eu penso: "Como é que nós podíamos ser tão loucos e continuar fazendo teatro naquelas circunstâncias?" Eu me lembro, por exemplo, quando eu estava fazendo Feira de Opinião, os atores vinham toda noite e começavam a fazer exercícios vocais, aquecimento físico, como nos outros teatros, mas nós também fazíamos esquentamento de tiros. Tínhamos revólveres e todas as noites, antes de começar o espetáculo, treinávamos tiro ao alvo, porque, nós não sabíamos atirar, não era nossa especialidade. Não era paranóia, não. Era porque as pessoas — a polícia e o exército — invadiam às vezes nosso teatro e matavam as pessoas. Todos os atores representavam com revólveres escondidos nas roupas de cena e quando as cortinas fechavam, todos ficavam prontos, esperando para ver qual seria a reação do público. Havia duas pessoas que ficavam do lado de fora e avisavam se vinha vindo alguém, e aí abriríamos a cortina e começaríamos a atirar.

Houve momentos de grande ansiedade, nos quais fazer teatro era correr riscos. Fizemos isto até 1971, quando eu fui preso. Então tive de deixar o país e a partir daí todas as circunstâncias eram novas para mim e me forçavam a inventar formas de teatro que não eram as habituais.

A primeira foi quando fui para Buenos Aires. Eu queria fazer teatro na rua, como sempre havia feito antes. Então eu disse: "Vamos fazer uma peça a respeito de alguma coisa que realmente tenha a ver com a população." Era a respeito de uma lei bastante útil que havia na Argentina, segundo a qual nenhum argentino que estivesse passando fome deveria morrer de fome. Se você fosse argentino e tivesse uma carteira de identidade, tinha o direito de entrar em um restaurante, pedir o que quisesse para comer, menos vinho ou sobremesa. Que lei maravilhosa. Eu era, quase sempre, contra leis, mas finalmente encontrara uma que eu apoiava. Assim, resolvi criar uma peça para mostrar a lei e levar a peça para as ruas.

Preparamos uma peça na qual havia um rapaz que entrava em um restaurante. Tínhamos personagens sentados em várias outras mesas e um ator interpretando o gerente, e outro ator representando o garçom. Ensaiamos a peça como iríamos fazê-la em várias ruas ao ar livre. Estava tudo pronto. Mas aí meus amigos brasileiros me disseram: "É melhor você não ir com eles, porque se você for preso eles vão te mandar de volta para o Brasil e desta vez não vão te botar na cadeia, vão te matar. Deixe que eles façam a peça. Não vão ter problemas porque são argentinos." Então eu disse ao meu grupo que não poderia ir junto, mas eles deveriam me contar como é que tinha sido, para discutirmos a apresentação. Eles me pediram para ir ver, mas fui prevenido quanto ao risco que estaria correndo.

Aí alguém teve uma idéia brilhante e disse: "Olhem aqui, em vez de fazermos a peça na rua como estávamos planejando, por que não entramos em um restaurante de verdade ao meio-dia, quando estiver bem cheio? Por que não vamos? Não contamos a ninguém que se trata de uma peça de teatro, apenas fazemos a peça lá e vamos ver o que é que acontece." Eu achei a idéia ótima. No dia seguinte, fizemos isto. Fomos a um restaurante. Eu fui o primeiro a entrar. Sentei-me numa mesa num canto e pedi alguma coisa para comer. Os atores chegaram e espalharam-se pelo restaurante, separadamente. O protagonista era um rapaz que não era violento nem agressivo. Ele começou a falar alto, dizendo, "Eu quero um bife, batatas, dois ovos, mas não quero vinho nem quero sobremesa." O garçom disse: "Não me diga o que o senhor não quer, diga-me o que quer eu sirvo." E o rapaz respondeu: "Não, preste atenção, eu não quero vinho. Não quero sobremesa. Me traga o resto." Algumas pessoas riram, mas ninguém prestou realmente nenhuma atenção a ele.

Quando a comida chegou, ele comeu com vontade, para representar bem seu papel. Ele não tinha comido nada na véspera, estava mesmo esfaimado, e comeu tudo, dizendo que estava muito gostoso. Todos riam, até o gerente. Este foi o primeiro ato da peça.

Durante o segundo ato ninguém riu. O segundo ato começou quando ele pediu a conta. Quando o garçom trouxe, ele examinou e disse: "Este restaurante é ótimo. A comida é muito boa e não é cara. Eu vou convidar todos os meus amigos para virem comer no seu restaurante." Aí, mostrou sua carteira de identidade e se levantou para sair.

O gerente se aproximou e perguntou quem é que ia pagar a conta. O ator disse: "Não faço a menor idéia, mas eu sei que eu é que não vou pagar. A lei permite." O gerente mandou chamar a polícia, o que o rapaz sabia que ele faria. Estava escrito no roteiro. Um outro ator, que estava representando um advogado, foi ao gerente e o avisou que se chamasse a polícia, a polícia viria e o prenderia, já que o freguês tinha a lei do seu lado. Deu ao gerente informações a respeito da lei e como ela protegeria o freguês, avisando o gerente que ele próprio defenderia o freguês porque, na verdade, quem estava infringindo a lei era o gerente.

Seguiu-se uma discussão da qual participaram inúmeros fregueses. Um farmacêutico perguntou: "Se alguém estiver morrendo, tem o direito de entrar na minha farmácia e pedir remédio sem pagar? Não, ele tem de pagar. Se não tiver dinheiro, morre." Todos no restaurante entraram na discussão porque era uma situação real para eles, não estava sendo apresentada como se fosse uma peça.

Tudo isso estava acontecendo diante de pessoas que estavam comendo, que não estavam percebendo que o que estavam vendo era teatro. Do meu cantinho, eu via que era bom fazer esse tipo de coisa, não só como forma de me proteger e deixar o diretor comparecer à estréia de dia (era uma "tarde de estréia", não uma noite de estréia), mas como uma forma de teatro na qual a realidade e a ficção se interpenetravam e se sobrepunham.

A partir daí eu desenvolvi muitas peças deste gênero pelo mundo inteiro. Procuramos um problema e o interpretamos em um restaurante, nas ruas, num supermercado, um pouquinho por toda parte. Esta também é uma maneira de ficar sabendo o que as pessoas estão pensando a respeito de um determinado problema, e descobrir diferenças culturais.

Por exemplo, há uma peça que fizemos em muitos países na qual uma mulher e um homem estão numa loja como a Harrods ou qualquer outra do gênero, procurando roupas que ela quer comprar. O marido vai e diz "Não", e não deixa. O casal parece ser mais ou menos como qualquer outro casal por ali, com a diferença de que ela tem uma coleira de cachorro no pescoço, e o marido a puxa por essa coleira. A primeira vez que fizemos essa peça foi na Itália, e os italianos são muito extrovertidos, de maneira que muita gente se aproximou para ver o que estava acontecendo. Apareceu uma atriz que protestou, dizendo: "Mas, minha senhora, a senhora não deveria deixar o seu marido fazer uma coisa dessas". A mulher respondeu, "Por que não? Ele me ama." A atriz disse: "Mas se todas as pessoas que amarem alguém a levarem presa a uma corrente de cachorro, não vamos ter mais lugar para andar na rua, porque vai ficar cheia de corrente de cachorro." Aí, começaram a discutir. Eu me lembro que aconteceu uma coisa fantástica no fim. Um cavalheiro muito bem-vestido se aproximou, olhou a mulher e disse: "Olha aqui, este homem é mesmo seu marido?" E a mulher respondeu: "É, é meu marido, sim." Ao que o homem bem-vestido respondeu com um ar muito sério: "Se ele é realmente seu marido, tem todo direito de fazer isso, mas não em público." Isto significa que podemos fazer o que bem entendermos com nossa mulher em casa, mas se o fizermos em público vamos ofender os outros homens presentes. Assim, não estava sendo uma ofensa contra a coitada da mulher, era uma ofensa contra os homens que estavam lá.

Esta peça foi muito curiosa. Uma vez nós a fizemos em Zurique, e durou uns 15 minutos, até que a polícia civil apareceu e disse, "Vocês têm de parar com isso", mandou todo mundo embora. Então eu tentei fazer diferente, pondo a corrente de cachorro no pescoço do homem, não no da mulher, com ela puxando. Fizemos de novo muito perto do local onde fizéramos antes, e demorou 15 segundos. A polícia apareceu imediatamente para interromper. Ver uma mulher ser humilhada daquela maneira não era bom, mas suportável. Mas ver um homem naquela posição era um horror.

Esse tipo de teatro não foi proposto como uma piada. Foi proposto para procurar perguntar às pessoas quais eram as opressões que elas realmente sentiam. A peça era então interpretada em um lugar onde essas coisas podiam acontecer. Não é verdade que esteja realmente acontecendo lá naquele momento, mas está acontecendo agora em todos os lugares e aconteceu lá em outro momento. Não é uma verdade sincrônica, mas uma verdade diacrônica. Nós temos o direito de fazê-lo, mesmo que o espectador não saiba que é um espectador.

A idéia de não saber, ou de não ser prevenido de que se está diante de um ator em uma ação representada, sempre me fez tentar descobrir outras formas de teatro nas quais o espectador se tornasse "espectator". Não apenas um espectador no sentido de receber, mas alguém que participaria e interviesse. Foi quando eu desenvolvi outra forma de teatro na qual o espectador intervém diretamente, sabendo que está modificando a ação, o Teatro Fórum.

Há a apresentação de uma cena, que representa um problema existente, e então o espectador vê o espetáculo do fracasso. O protagonista não sabe como vai resolver o problema. Então nós o apresentamos ao público e perguntamos: "E você sabe? Você saberia como resolver este problema melhor do que o protagonista? Se for o caso, tome o lugar do protagonista e mostre-nos a sua solução."

Esta é uma forma de aprendizagem conjunta. Ao contrário do que fazíamos nos anos 60, quando nós, os artistas, sabíamos tudo e aparecíamos para ensinar ao público o que o público deveria fazer, é uma forma na qual nós perguntamos: "O que é que você acha que nós deveríamos fazer?" Então fazemos uma peça.

Esta peça pode ser uma cena de dois minutos, ou mesmo de duas horas. A peça pode ser improvisada diante de todas ou, como a peça que estou dirigindo agora com meu grupo em Paris, pode ter sido escrita há vinte e cinco séculos. Estou montando *Ifigênia*, de Eurípedes. Quero saber o que a platéia francesa tem a dizer sobre Ifigênia, uma mulher que tem que escolher entre ser a filha de seu pai ou a esposa de seu marido prometido, Aquiles. Ela tem que escolher a própria identidade. Ela não pode dizer: "Eu sou Ifigênia, eu sou eu mesma". Ela não pode optar por ser ela própria, mas alguém em relação a um homem. Eu gostaria de saber o que as francesas têm a dizer sobre isso, hoje em dia.

A gente pode até escolher entre ter ou não ter música, dança ou iluminação. Você pode fazer o Teatro Fórum dentro de um teatro ou na rua, contanto que você e o seu teatro apresentem um problema. Sim, é preciso ter um protagonista, mas não a solução; a solução tem que ser achada por todos, atores e platéia, juntos, com cada um ensinando ao outro pedagogicamente, não como o velho teatro didático, no qual já se sabe todas as respostas, que são depois enfiadas no espectador garganta abaixo. Nós trazemos a idéia de que todos podem participar e interferir livre e democraticamente.

Quando cheguei à Europa, comecei outra forma de teatro, sem um título específico, chamada O Arco-Íris do Desejo. É um livro que apresenta técnicas para se lidar com problemas que o Teatro Fórum e o teatro Invisível não podem resolver. Às vezes a questão não é nem desconhecer uma solução para determinado problema: a questão é não poder criá-lo. Assim, a questão é: eu ser capaz de encarar esta situação (não que a situação seja a questão, o problema).

Eu comecei a me preocupar com este tipo de opressão quando vim para a Europa, depois de ter vivido no exílio na Argentina durante cinco anos. Fui primeiro à Portugal e depois para Paris. Foi mais ou menos em 1981 que as pessoas começaram a me falar a respeito de opressões das quais eu não ouvira falar antes. Muitas pessoas vinham até mim e diziam: "A minha opressão não trata realmente de condições de vida, nem de condições de trabalho, meu problema é falta de comunicação." Eu nunca tinha ouvido isto antes. Eu disse: "Isso não é problema, porque você está comunicando a mim que não pode se comunicar, pelo menos você pode comunicar que não se comunica. É um bom começo para um diálogo, vamos continuar e comunicar mais."

Foi a mesma coisa com o medo do vazio. Alguém disse: "Eu me sinto terrivelmente oprimida por causa do medo do vazio." E eu pensei: "Mas como é que eu vou poder fazer Teatro Fórum baseado nisto? Quem é que vai representar o vazio? Estes europeus não sabem o que são as boas opressões. As boas opressões são aquelas lá da minha terra. Aqui eles não têm a polícia cercando a gente por todo lado, então ficam inventando opressões que não existem." Eu pensei isso, seriamente.

O que me perturbou foi o fato de muito mais pessoas cometerem suicídio na Europa do que na América Latina sob a ditadura. Durante a ditadura, e mesmo hoje em dia, as pessoas são mortas, mas a percentagem de suicídio não é tão alta como em países como a Noruega. Na Suécia existe um sistema social que é quase ideal e mesmo assim a percentagem de suicídios é muito maior do que na Argentina, no Uruguai e no Chile durante os anos da "guerra suja". Eu não podia mais dizer: "Isso não é uma coisa séria. Essa opressão não é boa." Se as pessoas preferem morrer em vez de continuarem vivendo com medo do vazio, tenho de levá-las a sério. O medo do vazio tem de existir, e nós temos de ver o que é.

Em 1981 eu dei início a um longo *workshop* em Paris. Durou uns dois anos e eu o chamei de "Le Flic dans la Tête", o que quer dizer O Tira na Cabeça. O *workshop* perguntava como seria possível teatralizar o que não existisse objetivamente, mas que fosse, subjetivamente, parte de nós mesmos. Eu queria uma forma de Teatro do Oprimido que pudesse ajudar as pessoas que não pudessem falar de problemas e opressões materiais imediatas, mas que estivessem sofrendo porque tinham os tiras na cabeça. Eles não eram visíveis de uma forma geral, mas eram, em sua maioria, interiorizados, estavam na cabeça.

Assim, a primeira técnica era chamada Tiras na Cabeça. Vimos que uma técnica útil era tentar visualizar quem estava nas nossas cabeças dizendo "Faça isto", quando a gente não queria fazer, ou "Não faça aquilo" quando a gente queria e tinha direito de fazer. É uma situação terrível quando podemos fazer uma coisa e não há ninguém nos impedindo de fazê-lo e não há nenhum adversário à nossa frente, mas dentro da nossa cabeça há alguém dizendo "Não faça isso". Então renunciamos a coisas que gostaríamos de fazer, ou às vezes nos forçamos a fazer coisas que odiamos e não queremos fazer, porque alguém na nossa cabeça fica dizendo o que temos de fazer.

Às vezes há gente morta nas nossas cabeças. Alguns de nós carregam cemitérios na cabeça mas, na realidade, ninguém morre nunca. Todos os tiras que eu tenho na cabeça estão bem vivos. Ninguém morre nunca, só quando nós morremos todos os outros morrem ao mesmo tempo. Mas, enquanto estamos vivos, todos os outros estão vivos e presentes, ao nosso lado. Assim sendo, nós também temos de teatralizar essas formas de opressão que estão interiorizadas.

Descobrimos também que havia outros problemas que isto não podia solucionar. Aí apareceu o *Arco-íris do Desejo,* que é quando queremos profundamente fazer uma coisa mas também queremos o oposto. Gostamos de uma pessoa e a odiamos; temos medo mas também somos ciumentos. Somos isto e somos aquilo. Assim, nossos sentimentos, nossas emoções, não são puros; não são luz branca absoluta. Como a luz do sol, chove e vemos um arco-íris. Esta é a idéia do Arco-íris do Desejo. Às vezes nós pensamos que só amamos, ou só odiamos, e cada uma destas emoções é, na realidade, um arco-íris autêntico.

Agora, como é que nós vamos teatralizar o arco-íris que nós temos para outras pessoas? É outra técnica. Às vezes temos um problema com alguém, como o relacionamento entre pais e filhos, por exemplo. Tenho dois meninos e eu os chamo de meus meninos. Um deles, Fabiano, tem 30 anos e trabalha em cinema, e o outro, Juliano, tem 20 anos, mas quando eu olho para os dois, eles são meus meninos. É claro que eu digo: "Ora, menino, vem cá", na frente dos amigos deles; eles não vão gostar porque eu os vejo como crianças e eles me vêem como o pai que eu era.

Assim eu projeto neles uma imagem que é feita das memórias que tenho deles e também dos meus desejos de como gostaria que fossem. Mas eles são como são. Eu projeto neles o que desejaria que fossem e não necessariamente o que são, e eles projetam em mim o que querem que eu seja e eu não sou necessariamente isto. Assim, quando eu me dirijo a um deles, estou falando como uma imagem projetada, como uma imagem projetada numa tela, e eu não vejo meu filho. Vejo a imagem dele que eu criei para mim mesmo, e da mesma forma, ele me olha e não me vê como eu sou. Ele projeta em mim uma imagem feita de desejos, de frustrações, de felicidade, de recordações, de tudo.

Às vezes é assim que temos de viver. A pessoa projeta sobre mim coisas que eu tenho certeza de não ser. Todos estão olhando para mim, mas tenho certeza de que ninguém sabe quem eu sou. Nem mesmo eu sei quem eu sou, exatamente. No momento em que eu chego aqui, sou o conferencista, e aí vocês projetam sobre mim alguma expectativa que têm de mim.

Isto é inevitável. Nós temos de projetar, mas isto às vezes é doloroso e impede as pessoas de terem de fato um diálogo, de sentirem realmente algum tipo de felicidade por estarem uns com os outros. Nós só temos uma vida e portanto devemos tentar resolver os problemas que temos nela porque quando acabar, acabou. O Arco-íris do Desejo serve para este tipo de problema: quando não podemos nos comunicar porque projetamos uma imagem sobre a outra pessoa.

Temos desenvolvido uma porção de técnicas. Uma delas eu comecei aqui na Inglaterra. É a respeito do medo e do futuro que receamos quando queremos fazer alguma coisa e não há Tiras na Cabeça, mas a pessoa diz a ela mesma: "Se eu fizer isto, quem sabe as conseqüências serão estas." Por recearmos as conseqüências, não fazemos o que queríamos fazer. É uma forma de ver o que possivelmente me ajudaria, permitir-me fazer o que eu quero e o que vai produzir maus efeitos.

No livro *O Arco-íris do Desejo*, eu tento explicar como essas formas e técnicas funcionam, como tentamos encontrar a técnica correspondente para cada problema. As técnicas foram inventadas ou sistematizadas para ajudar as pessoas e não para colocar as pessoas dentro da técnica. O Teatro do Oprimido é o teatro do "oprimido" e não a opressão do teatro.

Todas as vezes que você aparece com um problema, nós temos que dizer: "Será que temos uma técnica que resolve este problema?" Se não temos, precisamos inventar uma nova, em vez de impor técnicas. Temos de descobrir o que podemos fazer para ajudar aquela determinada pessoa. Contudo, no Teatro do Oprimido nós nunca partimos do caso particular de uma pessoa para a singularidade daquela pessoa. Tentamos ir do caso particular de uma pessoa para a generalização de um grupo, para criar uma rede de solidariedade e segurança.

Hamlet, por exemplo, é um belo personagem, mas do ponto de vista de sanidade mental ele é altamente melancólico. Eu adoro Hamlet, é uma pessoa maravilhosa, mas imagine que, num sábado de noite, você convidou um grupo de amigos para jantar em sua casa. Passou a tarde inteira cozinhando, o vinho é da melhor qualidade e você se preparou para passar uma noite e tanto. Agora, imagine se Hamlet fosse seu amigo e telefonasse perguntando se podia vir. Você vai pensar duas vezes antes de convidá-lo. Você gosta muito dele como pessoa mas, vamos ser francos, ele estraga qualquer festa. Os amigos que virão naquela noite não se misturam bem com ele, mas mesmo assim ele aparece. Estão todos discutindo política animadamente, perguntam a Hamlet o que é que ele acha: "Oh, que esta carne excessivamente sólida derretesse, sumisse em gotas de orvalho! Que o Todo-poderoso não tivesse fixado cânones contra o suicídio." Ninguém fica muito tempo. Aí ele vai e diz: "Sim, ser ou não ser." É terrível. Ele é uma ótima pessoa, mas não é um bom convidado.

No teatro, nos perguntamos: "Qual é o personagem que eu vou fazer?" A invenção do personagem é baseada em uma mentira. Dizemos que vamos interpretar um personagem. Eu já ouvi muitas pessoas dizerem que precisam entrar no personagem. Ninguém entra num personagem. O personagem brota de você. Ninguém pode interpretar um personagem que não esteja dentro de si. Não se pode interpretar um marciano porque não temos um marciano dentro de nós. Podemos, simbolicamente, dizer: "Eu vou interpretar um leão." Claro que não temos um leão dentro de nós, mas atribuímos a um leão alguns sentimentos humanos que possuímos. Começamos a desenvolver dentro de nós alguma coisa que consideramos ser um leão.

No Teatro do Oprimido nos baseamos no que acreditamos ser verdade. Todos nós somos, basicamente, uma pessoa, e a partir daí criamos uma personalidade. Personalidade é uma redução da pessoa: redução pelo medo, redução pela moralidade. Há muitos assassinos seriais dentro de nós, mas não somos assassinos seriais porque moralmente não deveríamos ser. Nós temos de dizer: "Eu não vou matar ninguém." Não sou assassino, nunca vou matar ninguém. Nunca vou matar porque acho que não é correto matar. Assim sendo, é uma escolha moral. Eu posso matar, eu sei como matar, mas não vou matar porque, moralmente, escolhi não fazê-lo.

Mas há outras coisas que tenho dentro de mim e não revelo, e não se trata de uma escolha moral, é baseada no medo. O melhor exemplo que eu posso dar é que tenho um assaltante de bancos dentro de mim. Eu adoraria roubar um banco, isto me daria um prazer enorme. Todas as vezes em que eu vou a Zurique, sei que a cidade está cheia de bancos, repleta daqueles cofres imensos. Dentro está todo o ouro do mundo. Quando eu estou lá, esperando o bonde, minhas pernas começam a tremer porque eu adoraria assaltar um banco.

Bertolt Brecht foi muito importante para mim. Ele disse uma coisa na qual eu acredito implicitamente: que fundar um banco é um crime muito maior do que assaltar um banco. Temos muitos anjos e demônios dentro de nós; queremos mostrar todos eles, mas o problema é que o nosso instinto moral diz "Não" para certas coisas e o medo diz "Não" para outras.

Assim é criada nossa personalidade, mas as possibilidades ricas estão dentro de nós. Quando se vai fazer um personagem, fazemos o quê? Dinamizamos aqueles aspectos, aqueles impulsos, aqueles desejos, aqueles demônios, aqueles santos, que estão dentro do que eu chamo de "panela de pressão" da sua pessoa, que não tem permissão de vir à tona na sua personalidade. Assim, tentamos trazê-los na "personagem", no papel a interpretar, e durante algum tempo o representamos. Podemos assim representar a melancolia de Hamlet, podemos representar o assassino serial que é Ricardo III, podemos representar tudo que quisermos e depois de duas horas guardamos tudo de novo. O ator que tem de representar Hamlet tem alguma espécie de rede de segurança. Os outros atores estão representando seus próprios papéis, o público está lá, o pano de boca se fecha.

A idéia do Arco-íris do Desejo e do Teatro do Oprimido como um todo é mais ou menos a mesma. Só que no primeiro, em vez de guardar tudo depois de representar, tentamos desenvolver aquelas partes da nossa personalidade e da nossa pessoa que uma educação autoritária, ou a sociedade, ou tenha sido lá o que for, não permitiram vir à tona. Se eu sou uma pessoa que tem um medo exagerado dentro de mim, também tenho uma certa coragem dentro da minha pessoa.

A idéia do Arco-íris do Desejo é desenvolver a capacidade que eu tenho, mesmo que não esteja realmente na minha personalidade; está dentro da minha pessoa, e assim sendo não está morta. Eu fui educado de uma forma autoritária, mas todos os impulsos que eu tenho dentro de mim estão vivos. Por que não desenvolver o que temos dentro de nós que está vivo, e aí, em vez de fazer o que o ator faz, botar de volta na panela de pressão da nossa pessoa, tentar pôr tudo junto com a nossa personalidade? "A minha personalidade não dá para isso e eu não gosto dela. Assim sendo, por que não penetro na minha pessoa e tento trazer à tona o que ainda posso estimular e dinamizar, e depois fazer isto permanente e juntar à minha personalidade?" Esta é a idéia do Arco-íris do Desejo.

Esta é a história do que temos feito em teatro. Primeiro, fizemos teatro popular, dizendo às pessoas o que deveriam fazer. Demos conselhos, e nos sentíamos felizes porque estávamos dando conselhos. Mas não tinha nenhuma conseqüência política porque às vezes eram conselhos bons e vazios que não podiam ser seguidos.

Depois disto começamos o Teatro Invisível e o Teatro Fórum, nos quais discutíamos os problemas juntos. Não era nossa intenção ser melhor do que os outros, mas nosso objetivo era conversar e aprender em conjunto.

Paulo Freire, o educador brasileiro, diz o mesmo em todos os seus livros. Gosto muito quando ele escreve que não podemos ensinar se não aprendermos nada da pessoa a quem estamos ensinando. Ensinar é um processo de aprendizado. Não é apenas sobre atirar coisas às pessoas, é a respeito de receber de volta e aprender.

Há um professor argentino que disse uma frase de grande beleza. Ele estava trabalhando em um programa de alfabetização e disse: "Eu ensinei um camponês a escrever a palavra arado. E ele me ensinou a arar." Eu gosto desta forma transitiva de ensinar de Paulo Freire, muito.

O Teatro do Oprimido na forma do Teatro Fórum é assim: nós chegamos com as perguntas, vamos ver quem responde. Nós sempre aprendemos com o "espectator", não com o espectador. E o Arco-íris do Desejo é outra forma, ou melhor, várias formas e técnicas, que tentam desenvolver, de dentro para fora a nossa pessoa, não importa o que estivesse enterrado na nossa pessoa que possa ser útil para a nossa personalidade.

Meu atual trabalho no Rio de Janeiro é uma volta à política, mas uma volta à política não significa que eu vá abandonar o que tenha feito anteriormente. Não significa que agora que estamos velhos temos de voltar à política. Acredito que todas as formas que foram desenvolvidas são importantes em certas circunstâncias. Não foram abandonadas. O fato de agora eu ter me tornado político não significa que renuncie ao que fiz antes. Muito pelo contrário.

Em *O Arco-íris do Desejo* eu incluí um capítulo sobre a Índia, onde trabalhei. Quando fui até lá, minha viagem foi apenas para discutir o Teatro Fórum, e eles disseram: "Mas por que é que você quer fazer só Teatro Fórum conosco?": eu respondi: "Porque vocês têm problemas econômicos muito grandes." E eles retrucaram: "Sim, mas também temos nossos corações. Também amamos. Também temos nossos sentimentos. Temos grandes problemas externamente, mas também os temos internamente, portanto, vamos fazer o Arco-íris do Desejo.

Eu não renuncio às técnicas anteriores, mas no momento estou concentrado em uma forma que estamos chamando de Teatro Legislativo, na qual tentamos usar o teatro como uma força de fazer política. Não se trata de fazer teatro político, mas de fazer teatro como política.

PERGUNTA DO PÚBLICO - 1 - Acha que há uma diferença entre a natureza da mudança para um grupo ou para as sociedades?

BOAL - Qualquer mudança que aconteça comigo vai modificar o grupo específico ao qual eu pertenço. A modificação do grupo, evidentemente, modifica as pessoas. O povo do Brasil derrubou o presidente Collor em 1991 porque ele era um ladrão, ele e sua camarilha haviam roubado mais de dois bilhões de dólares. A campanha que levou ao seu *impeachment* modificou muitas pessoas. Foi uma modificação nacional, mas teve conseqüências sobre todos nós, individualmente.

Para mim a modificação de uma pessoa modifica tudo ao redor daquela pessoa, de forma que eu penso que é impossível modificar um grupo sem modificar os indivíduos que perfazem esse grupo. E eu acredito que um indivíduo modificado modifica o grupo.

PERGUNTA DO PÚBLICO - 2 - Você sempre foi democrata?

BOAL - A primeira vez que eu me filiei a um partido foi há alguns anos, quando me inscrevi no Partido dos Trabalhadores, no Brasil. Antes disto eu estava no movimento das guerrilhas, e foi por isto que fui preso. Mas foi num momento no qual os partidos políticos não tinham a menor significação. E nós acreditávamos realmente — no final dos anos 60 — que podíamos modificar o mundo. Che Guevara disse uma frase maravilhosa. Ele disse: "Ser solidário é correr o mesmo risco". E esta frase ficava ecoando nas nossas cabeças. Queríamos ser "solidários", e assim teríamos de correr os mesmos riscos. Depois de fazer teatro exortativo em condições nas quais éramos forçados a ter revólveres carregados nos bolsos, juntei-me à guerrilha.

Assim os meus antecedentes, o meu passado político, é que eu nunca quis filiar-me a nenhum partido brasileiro porque eu não acreditava nesses partidos. Juntei-me à guerrilha porque sentia que era o que devia fazer, abandonando assim as atividades partidárias. Nunca abandonei a atividade política. Mesmo fora do Brasil, nas minhas palestras e conferências, eu sempre denunciei a tortura e outras atividades semelhantes.

Nunca liguei muito para rótulos, e fora do Brasil meu trabalho implicava em falar da resistência que estava acontecendo dentro do meu país; mas nunca pertenci a nenhum partido. Esta foi a primeira vez que me juntei a um partido. Acredito que o Partido dos Trabalhadores é importante e que está crescendo apesar do fato de não termos ganho as eleições presidenciais em 1994. Agora temos cinco senadores em vez de apenas um e desses cinco, dois são mulheres — o que é muito importante no Brasil. Uma delas é negra e vive em uma favela, chama-se Benedita da Silva. A outra, Maria Osmarina Silva de Souza, vem de um lugar paupérrimo no norte. Tem 42 anos e aprendeu a ler e a escrever quando já tinha vinte e poucos anos.

É muito importante termos crescido a ponto de termos cinco senadores, 50 deputados e, pela primeira vez, dois governadores estaduais. É um partido em crescimento e não me interessa que cheguemos ao poder ou não. O poder não me interessa. Não estamos lutando para nos apoderarmos do poder. Se o governo que ganhou a presidência fizer o que tem de fazer, terá o meu aplauso. O que eu quero é a reforma agrária, porque os camponeses no Brasil não são como os camponeses na Europa. No Brasil os camponeses vivem na escravidão, e se pudermos fazer uma melhor distribuição das terras, daremos fim à pobreza abjeta. Se este governo der fim à miséria, terá o meu apoio. Não vamos ficar na oposição porque queremos ser da oposição, ou porque um dia sonhamos em ser detentores do poder. Quero que tenham poder e façam as coisas que eu faria se tivesse poder. Mas eu não quero ter o poder por mim mesmo, me tornar um político com poder. Eu tenho o meu poder, e me basta. Não estamos no poder, mas estamos crescendo. E se eles não fizerem o que tem de ser feito, então um dia teremos poder, e nós o faremos.

PERGUNTA DO PÚBLICO - 3 - Muitas das idéias filosóficas e técnicas que você expôs tem uma relação com os psicodramas e sociodramas de J. L. Moreno. Eu sei que você teve ocasião de deparar-se com o trabalho dele em suas viagens, e gostaríamos de ouvir você falar sobre a relação do seu trabalho com o de Moreno.

BOAL - Eu fui convidado para inaugurar o décimo congresso mundial de psicodrama, há cinco anos, em Amsterdã. Não sou terapeuta, mas me convidaram porque acreditavam que meu trabalho era terapêutico. Moreno era um médico que chegou ao teatro como médico; eu era um homem de teatro que fazia algo que podia ser terapêutico. Esta é a relação que temos. O psicodrama de Moreno usa teatro para tentar ajudar e curar pessoas. O Teatro do Oprimido tem outras técnicas que em nada se relacionam com isto, porque a origem é teatral; nós tentamos não estar muito próximos do naturalismo ou muito próximos do realismo. Tentamos criar formas que sejam mais subjetivas. Tento insistir nisto com as pessoas com quem trabalho.

Ser real é fazer imagens da minha vida e do que eu sinto, não necessariamente a imagem que outra pessoa possa endossar. Não quero que as pessoas sejam realistas porque ser realista ou naturalista é reproduzir o que nós já sabemos. Quero descobrir coisas novas. Quero descobrir como as pessoas sentem. Devíamos ser reais, não realistas.

As formas do Teatro do Oprimido não são naturalistas. Baseiam-se em uma primeira improvisação que é mais ou menos realista. Mas, deste ponto em diante, partimos na direção da criação de imagens que não são mais realistas.

Eu sei que Moreno também fala a respeito de grupo, mas no nosso caso é central. Queremos saber como é o meu problema para ver como ele repercute nas outras pessoas, como as outras pessoas o apreendem. Para nós a coisa importante não é apenas nos vermos e dizer "Ora, veja quem eu sou", mas olhar para os outros e dizer "Ora, veja quem eu sou", porque ele sentiu a mesma coisa — ver a nós mesmos no outro.

A identidade é muito importante. Quem sou eu? Eu sou um homem porque as mulheres existem. Se as mulheres não existissem eu nunca me definiria como sendo um homem. Eu sou branco porque o preto existe. Se o prèto não existisse, se os índios não existissem, se os japoneses não existissem, como é que eu poderia dizer que eu sou branco? Eu sou branco porque há pessoas que não são.

Eu sou pai porque tenho dois filhos. Sou pai porque eles existem. A minha identidade é feita daquilo que eu sou, é claro, mas também é feita dos outros. O que é belo é quando as pessoas descobrem que os outros sentem a mesma coisa e não é apenas seu problema pessoal. Assim, estamos sempre nos concentrando em tentar saber como os outros também sentem, como os outros também viveram através de uma mesma experiência, ou análoga. Nós falamos sobre o Tira na Cabeça. Eu quero saber que tiras eu tenho na cabeça, e também quero saber de que quartéis generais eles vieram. Então eu vou analisar meus tiras, mas sei que não nasceram lá. Se de repente cinco pessoas disseram que têm tiras semelhantes, aí analisamos nossos cinco tiras e vemos que uniformes eles usam, porque eles vêm de algum lugar. Assim a relação entre mim e os outros é que é mais importante no Arco-íris do Desejo. Nosso intuito é ver o grupo afastando-se de um indivíduo que conta uma história particular, mas não entramos nas singularidades da história.

Se eu vou a um psicanalista, quero falar a respeito da minha mãe. Não me interessa se as outras pessoas têm mães, para mim a minha mãe é a minha mãe. Ela não é a mãe dos meus irmãos e das minhas irmãs, mas só a minha. É muito curioso. Mas se estivermos discutindo minha mãe no Teatro do Oprimido, tenho de ver que há outras pessoas que também têm mães, e que há estranhas coincidências de comportamento. Nas mesmas circunstâncias nós todos temos mãe que se comportam da mesma maneira.

Em nosso trabalho procuramos sempre fazer uma ponte para pessoas que sabem que "Eu sou o que eu sou porque as outras pessoas existem". Se não fosse assim eu não seria o que eu sou. Nem mesmo o Teatro do Oprimido existiria se só existisse eu na face da Terra. Existe porque não é um trabalho solitário de um indivíduo trancado com o seu computador, é um trabalho de grupo. No livro eu sempre digo ao leitor onde aconteceu um *workshop* ou uma cena, e quem fez o quê. Tento mostrar que não é um trabalho solitário, que não é "Ah! eu tenho uma idéia e quero desenvolver uma técnica a esse respeito". É gente viva. Eu adoro gente. As pessoas chegam a mim e me contam os seus problemas. Muito bem, vamos tentar resolver tudo isso. Eu me pergunto: "Que é que eu posso fazer?" Aí discutimos a questão. A coisa mais importante é ter a idéia de que eu sou um indivíduo, mas também parte de um grupo, e esse grupo para mim não é a respeito dos ingleses ou dos franceses. É a respeito de comunicação humana. É por isso que eu viajo de um lugar para outro, e o que me espanta não é a diversidade, mas a semelhança. Como nos semelhamos uns aos outros e como sentimos as mesmas coisas. Em todo lugar que eu vou encontro o mesmo tipo de opressão.

Às vezes as opressões se tornam muito mais violentas, como na Índia. O grupo com o qual eu trabalhei contou-me que algumas viúvas são queimadas às vezes com seus maridos mortos porque esta é uma maneira de ficarem livres delas; às vezes, os maridos matam as mulheres porque o sogro deixou de pagar o dote que havia prometido. A mulher é morta e aí o marido pode casar novamente. Claro que isto é uma forma de opressão. Aqui na Inglaterra isto não acontece, mas é verdade que as mulheres também são oprimidas. Em todos os países que visitei nunca encontrei um lugar onde as mulheres não fossem oprimidas.

É importante ver que, seja na Índia, na África, no Brasil ou na Inglaterra, temos muitas diferenças, mas temos, essencialmente, a mesma identidade. E é isto que tentamos procurar no Teatro do Oprimido em geral e nas técnicas do Arco-íris do Desejo em particular.

PERGUNTA DO PÚBLICO - 4 - Você sempre diz que é preciso deixar que o espectador venha à frente e tente expor suas idéias sem ser condenado ou julgado, acharmos que estes são dois elementos muito importantes no seu trabalho.

BOAL - Nós nunca tentamos avaliar a intervenção. Nunca dizemos: "Qual é a melhor? Esta aqui ou aquela ali?" Se alguém aparece com uma intervenção, é sempre bom, porque é a pessoa dizendo o que ele ou ela pensam, sinceramente. Não podemos condená-los. Talvez o que você tenha feito não alcance a mesma ressonância como o que outra pessoa fez, mas isto não quer dizer que uma seja melhor do que a outra. Eu posso falar com você a respeito de alguns dos meus problemas que encontram ressonância em você, alguns outros problemas que encontram menos ressonância. Não dizemos que existe uma hierarquia de problemas. Nunca damos notas. Nunca avaliamos.

Partimos do princípio que somos todos artistas, mas com deficiências, porque a educação nos torna deficientes. As crianças têm menos autocensura. Elas se expressam com a maior facilidade, teatralmente, e adoram fazê-lo. Depois de uma certa idade nos mandam parar de brincar e levar a vida a sério. Quando você diz, "Pare de brincadeira, você precisa ser sério agora que está crescendo", você está castrando a pessoa porque "brincar" é uma das mais importantes linguagens que podemos ter. Brincar é usar parte da realidade, criar e ensaiar formas de transformação. Estamos brincando, estamos tentando, você está ensaiando, você está ficando mais forte, de maneira que poderá ir em frente e transformar a realidade. E eles dizem: "Pare. Você não pode brincar mais." Eles nos enquadram em padrões de comportamento e castram nossa criatividade.

Mas o que tentamos restaurar é a criatividade que todos nós temos. Eles tentam limitar, tentam aniquilar, mas há sempre mais criatividade do que suspeitamos. Eu sou um homem do teatro e agora já faz mais de 40 anos estou trabalhando como diretor, mas mesmo assim estou sempre admirando pessoas que nunca fizeram teatro na vida e tentam pela primeira vez.

Mesmo que não façamos teatro, nós somos teatro. Ser teatro é ser humano, porque só os humanos são capazes de se observarem em ação. Observando a mim mesmo em ação, esta dicotomia permite que eu altere minha maneira de ser. É por isso que a cultura é possível: é possível porque nós, humanos, somos capazes de nos vermos em ação.

Cultura não é o que fazemos, é a maneira de fazê-lo. Não é cantar, é como cantamos. Se você puder se observar cantando, vai observar os outros cantando. Pode comparar o que está cantando agora com o que vai cantar mais tarde, e aí inventar uma terceira maneira de cantar. E aí inventa mais uma, e outra pessoa vê você cantando e canta de forma diferente. O que acontece é que você está criando cultura. Os animais não têm cultura, mas nós temos cultura. Cultura não tem nada a ver com comer ou fazer amor, é a respeito de como comemos e como fazemos amor.

Assim tudo que nós fazemos é cultural e é cultural porque nós somos teatro. Porque nós nos observamos e dizemos: "Se eu estou aqui, eu posso ir lá. Se eu fiz desse jeito, posso fazer daquele." O que fez as pessoas se tornarem humanas foi a descoberta do teatro e a descoberta de que eu posso dar um passo e me afastar, me afastar de mim mesmo, olhar-me, e assim ver onde estou.

Nós somos capazes de cultura porque somos teatro. O Teatro do Oprimido trata de todas as formas que advêm deste fato essencial. Todas as pessoas são criativas. As pessoas podem se convencer de que não são capazes, mas é claro que são capazes. Tudo que uma pessoa pode fazer, os outros podem fazer também. Alguns não tão bem, ou tão rapidamente, ou tão prolificamente, mas tudo que um ser humano pode fazer, outros podem fazer. Isto é o que nos interessa. Isto é teatro, e isto é o que nós todos somos.

PETER BROOK

Descrito por Trevor Nunn como sendo "em tudo invejável e inimitável ... um forasteiro, um independente e um revolucinário", Peter Brook tem perseguido uma investigação notável, sem precedentes e contínua, com relação à linguagem e à natureza do teatro. Os seus elos com os mundos do particular e do público, sua exploração da relação de colaboração entre intérpretes e espectadores, e seu interesse no treinamento e na preparação de atores marcaram uma jornada teatral prodigiosa, que o levou das opulentas e bem acabadas produções da Royal Shakespeare Company para um trabalho mais essencial, voltado para o ator, no Bouffes du Nord, em Paris, com longos períodos de trabalho de campo em outros continentes.

Nascido em Londres a 21 de março de 1925 de pais descendentes de russos, Brook deixou a escola aos dezesseis anos para trabalhar por um breve período de tempo para a Crown Film Unit antes de ceder à pressão familiar e entrar para o Magdalen College, em Oxford, em 1942. Lá, desiludido com a falta de oportunidades, para fazer teatro, ele formou a Oxford Films Society, realizando um filme chamado *The Sentimental Journey* (A Viagem Sentimental), pelo que foi expulso. Passando para o teatro, sua produção da peça de *Cocteau La Machine Infernal* (A Máquina Infernal) em 1945, no palco do Chanticler Theatre Club, atraiu atenções favoráveis e ele foi convidado por Barry Jackson para dirigir na Companhia de Repertório de Birmingham (Birmingham Rep) em 1945, onde encenou três montagens, inclusive uma muito aplaudida de

King John. Embora demonstrasse grande versatilidade nos anos 40 e 50, dirigindo óperas, musicais e obras de autores contemporâneos.como Jean Anouilh e Arthur Miller, foram as montagens ricas e controversas de peças menos conhecidas de Shakespeare que provaram ser a marca registrada dos seus primeiros anos no que seria, a partir de 1961, a Royal Shakespeare Company (RSC): um sedutor *Love's Labour's Lost* inspirado em Watteau em 1946, um imaginoso *Measure for Measure* com John Gielgud, em 1950 e um *Titus Andronicus* dolorosamente eloqüente, com Lawrence Olivier, em 1995. Seu *King Lear*, violento e cruel, em 1962, com Paul Scofield no papel título, é freqüentemente considerado como o momento chave decisivo na carreira de Brook, demonstrando uma percepção aguda do ator como o pivô do acontecimento teatral. Esta provaria ser a marca registrada das suas produções minimalistas, anti-psicológicas, apresentadas no Teatro da Crueldade na temporada de 1964, em homenagem a Antonin Artaud, que incluiu uma montagem, que teve grande influência, do Marat-Sade de Peter Weiss.

Em 1970, depois de uma produção comemorativa cheia de humor e magicamente divertida de *A Midsummer Night's Dream* na RSC em 1970, ele recebeu o apoio financeiro necessário para organizar o Centre International de Recherche Théâtrale (CIRT) — o Centro Internacional de Pesquisa Teatral, em Paris, que mais tarde se tornaria o Centre International de Créations Théâtrales (CICT) — Centro Internacional de Criações Teatrais, uma organização que permitiria que ele se afastasse das limitações e exigências do teatro comercial, que ele considerava como uma concessão ao seu trabalho. Trabalhando agora com um grupo de atores internacionais, as produções desenvolveram-se a partir de uma análise contínua até a produção e recepção no teatro, acompanhadas por períodos adequados de pesquisa, com oportunidade para se desenvolverem por longo período de tempo. Treino metódico na linguagem interpretativa evidenciou-se na montagem inaugural, *Orghast* (1971), uma elaboração sobre o mito de Prometeu, que explorava os poderes musicais encantatórios da palavra, usando uma nova linguagem inventada por Ted Hughes.

Procurando encontrar um equivalente para o antigo teatro grego no nosso mundo fragmentado de incertezas morais, as investigações de Brook quanto às possibilidades de um teatro global com um apelo tão amplo quanto possível resultaram em uma liberdade e simplicidade que lembram a dos palcos da renascença. Pesquisas realizadas no Irã, na América do Norte e na África procuraram colocar os atores do CICT diante de um público culturalmente diferente que iria questionar suas convenções e imitações simplistas. Uma indagação sobre a supremacia da palavra e a redefinição do seu papel dentro do teatro contemporâneo resultou no desenvolvimento de uma linguagem corporal que encoraja as habilidades de diferentes intérpretes. Sendo um pioneiro do que é considerado hoje como "multiculturaslismo", ao utilizar atores de tradições culturais diferentes, Brook formou um autêntico time de colaboradores, incluindo Jean-Claude Carrière, que fora o antigo roteirista de Buñuel e trabalhara nas adaptações shakespeareanas de Brook e roteiros desde *Titus Andronicus* (1974); a produtora Micheline Rozan; a assistente de produção Marie Hélène Etienne e atores como Yoshi Oida, Bruce Myers, Sotigui Kouuayi e Maurice Bénichou.

Mudando-se para o então abandonado teatro Bouffes du Nord, construído por Louis-Marie Emile Laménil em 1874, mas vazio desde 1952, a decoração rococó desbotada e o palco amplo ofereciam uma fachada adequada para a série de produções que se seguiram, começando por *Timon of Athens*, que procurava libertar o texto de clichês exauridos que vinham se sobrepondo a cada montagem anterior. Levando adiante o sonho de Grotowski de um "Teatro Pobre", o trabalho de Brook na CICT, se bem que sempre centralizado no ator, englobou tanto o épico quanto o íntimo. Houve diversas montagens de Shakespeare — um dramaturgo cujos elementos contraditórios continuam a fornecer a ele fonte de inspiração — e épicos como *Conference of the Birds* (1979) (Conferência dos Pássaros), baseado no poema *Sufi* do século doze. Peças de câmara incluem suas versões reduzidas da Carmen de Bizet (*La Tragédie de Carmen*) (1981), *Pelléas et Mélisande*, de Debussy (1992), e sua recente produção com quatro atores *L'Homme Qui* (O Homem Que) (1994), baseada nos casos médicos estudados por Oliver Sacks. A maior parte dos anos 80 foi passada adaptando o poema épico sânscrito, *Mahabharata*, quinze vezes mais longo do que a Bíblia, que teve sua estréia , em francês, em 1985. Reduzindo o vasto poema à essência da narrativa sobre duas famílias inimigas, Brook colocou sua produção de seis horas em um enorme palco vazio livre de tudo que o atravancasse desnecessariamente, onde as locações eram definidas e redefinidas em um número de gestos simples mas de efeito teatral. Tratava-se de teatro de economia onde os objetos eram usados, como na sua montagem anterior de *A Midsummer Night's Dream*, para criar um efeito que ia muito além da sua função literal. Incluindo numerosas tradições teatrais, fornecia uma manifestação adequada para uma forma de teatro que parece leve e sem esforço, nunca estilizada ou artificial, e onde o que parece ser mais misterioso e ilusório é tornado visível.

Peter Brook também dirigiu vários filmes, incluindo *The Beggar's Opera* (A Opera dos Mendigos) (1952), *Lord of the Flies* (O Senhor das Moscas) (1963), *King Lear* (1971), *Meetings with Remarkable Men* (Encontros com Homens Notáveis) (1979), e três versões da suas montagens de *La Tragédie de Carmen* (1983). Ele foi agraciado com vários prêmios, inclusive com o título de CBE (Commander of the British Empire) em 1965. Suas publicações incluem *The Empty Space* (o Espaço Vazio), um trabalho básico sobre teoria do teatro contemporâneo, publicado em 1968, no qual ele estabeleceu quatro categorias de teatro — mortal, sagrado, rude e imediato — como ele então achava, e *There Are No Secrets* (Não Há Segredos), publicado em 1993.

OUTRAS MONTAGENS IMPORTANTES INCLUEM:

La Bohème, de Giacomo Puccini. Royal Opera House, 1948.

Dark of the Moon, de Howard Richardson e William Berney. Lyric Theatre, Londres, 1949. Com subseqüente transferência para o Ambassador's Theatre, Londres.

The Winter's Tale, de William Shakespeare. Phoenix Theatre, Londres.

Venice Preserv'd, de Thomas Otway. Lyric Theatre, London, 1953.

The Tempest, de William Shakespeare. Shakespeare Memorial Theatre, Stratford, 1957.

Irma la Douce, de Alexandre Breffort. Lyric Theatre, Londres, 1958.

Le Balcon, de Jean Genet. Théâtre Gymnase, Paris, 1960.

US. The Royal Shakespeare Company no Aldwych Theatre, Londres, 1966.

Les Iks, adaptação de *The Mountain People* (Gente da Montanha), de Colin Turnbull. Boufes du Nord, Maris, como parte do festival de Outono, 1975.

Ubu aux Buffes, uma adaptação reunindo peças de Alfred Jarry. Bouffes du Nord, Paris, 1977. Depois excursionou pela Europa e América Latina.

La Cérisaie (O Pomar das Cerejeiras), de Anton Chekhov. Bouffes du Nord, Paris, 1981.

La Tempête (A Tempestade), de William Shakespeare. Bouffes du Nord, Paris, 1990.

CRÍTICAS AO SEU TRABALHO:

"Outros diretores assumiram supremacia criativa, tomaram o lugar do dramaturgo, reformaram as artes da interpretação e da cenografia, criaram novas relações com o espectador, e transformaram o teatro em um instrumento dos seus sonhos. Mas ninguém antes de Brook foi ao extremo de rejeitar as capitais do teatro em busca do seu público básico, partindo para transformar a expressão teatral — a mais naturalista das artes — em uma linguagem internacional."

(*Irving Wardle*, "Prefácio", *Peter Brook, A Theatrical Casebook* (Peter Brook, Um Registro Teatral) (pp. XIV-XV).

"Recusando-se a ficar trancado em uma única classificação, ele mostrou, consistentemente, sua absoluta falta de respeito pelas noções estéticas abstratas de unidade e gosto, que só podem obstruir certas áreas de reação. O que é importante é o que se comunica diretamente, o que funciona a um momento específico. Na procura de um teatro verdadeiramente popular, todos os elementos possíveis devem ser levados em conta."

(David Williams, "A Place Marked by Life", Brook no Bouffes du Nord, New Theatre Quaterly, 1, Nº 1, fevereiro de 1985, p. 41).

MATERIAL BIBLIOGRÁFICO DE IMPORTÂNCIA:

BRADBY, David e WILLIAMS, David. *Director's Theatre*. Hampshire e Londres: Macmillan, 1988.

BROOK, Peter. *The Empty Space*. Harmondsworth: Penguin, 1972.

BROOK, Peter. *The Shifting Point: Forty Years of Theatrical Exploration 1946-1987*. Londres: Methuen, 1988.

BROOK, Peter. *There Are no Secrets: Thoughts on Acting and Theatre*. Londres: Methuen, 1992.

COHEN, Paul B. "Peter Brook and the 'Two Worlds' of Theatre", New Theatre Quartely 7, Nº 26, Maio 1991, pp. 147-58.

HEILPERN, John. *Conference of the Birds: The Story of Peter Brook in Africa*. Londres: Methuen, 1977.

MITTER, Shomit. *Systems of Rehearsal: Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook*. Londres: Routledge, 1992.

WALLACE, Neil. *Peter Brook: A Theatrical Casebook*. Londres: Methuen. 1998.

WILLIAM, David. *Peter Brook and "The Mahabharata" Critical Perspectives*. Londres: Routledge, 1991

PETER BROOK CONVERSA COM MICHAEL BILLINGTON NO ROYAL EXCHANGE THEATRE, EM MANCHESTER, 18 DE MARÇO DE 1994.

"Ninguém pode acusar Peter de simplicidade apesar de, neste último ano mais ou menos, ele ter se esforçado ao máximo por assim ser. O seu atrativo principal ainda é para o *gourmet* teatral, não para o frade que jejua, ele cozinha com creme, sangue e especiarias. Os aficcionados por pão e água devem procurar alhures"

(Kenneth Tynan, em "Cecil Beaton" Kenneth Tynan, *Persona Grata*, Londres: Alan Wingate, 1953, p. 17)

BILLINGTON - Peter, posso começar perguntando sobre a evolução das suas idéias sobre teatro? Houve um momento em que você começou a se sentir insatisfeito consigo mesmo? Por estar cozinhando com aqueles três ingredientes – creme, sangue e especiarias, em outras palavras, você ficou ligeiramente insatisfeito com o teatro de grandes artifícios ou foi um processo de evolução e mudança graduais?

BROOK - Creio que a primeira coisa óbvia é que Kenneth Tynan estava, ele próprio, escrevendo com sangue, creme e especiarias, e assim não quer dizer que o que você lê no livro seja necessariamente verdade: é uma pergunta que eu nunca me fiz, de forma que você está me fazendo olhar para o passado, o que eu detesto fazer, para tentar classificar memórias. Mas ao tentar compreender o processo, eu o encararia de forma bem diferente. Acredito que a partir da minha primeira direção eu só tinha um guia simples, queria que o teatro fosse algo excitante, e quando eu comecei, "excitante", na verdade, significava estar vivo. E foi muito simples porque eu não ia muito a teatro quando era criança, fui um pouco mais quando tinha dezesseis ou dezessete anos. Aí, quando já tinha dezoito ou dezenove, comecei a ir bastante, principalmente aos teatros de Londres. A maioria das vezes eu lia em jornais como o Manchester Guardian, "Esta é a maior produção de uma peça de Shakespeare", eu ia assistir e achava cacete, sem vida, eu olhava aquilo tudo e me torcia de tristeza. A tristeza advinha do fato de que, naquela época, os predecessores de Michael Billington chamavam algo que para mim era sem imaginação de "simples", e chamavam o que fosse malfeito e amador de "maravilhoso". Eu olhava aquilo tudo e me perguntava, "Bem, mas o que significa tudo isto?"

Naquela época existia na Inglaterra a idéia de que o amadorístico é tomar uma ducha fria, assim é bom para a alma, enquanto que profissionalismo é algo suspeito. O amador, obviamente, tem boas intenções, e o fato de fazê-lo mal como que comprova a sua honestidade, e eu pensava: "Tem alguma coisa errada aí. Não faz sentido", porque tudo que eu sabia — e era realmente assim simples — era que fazer teatro, ir ao teatro, precisava ser, de certa maneira, algo excitante. Hoje eu apenas interpreto a palavra "excitante" como querendo dizer "estar vivo", e acredito que o trabalho que eu fiz durante muito tempo era tentar, de formas diferentes, fazer com que o que acontecesse no palco viesse à vida. De certa forma, talvez, foi muito mais simples para mim do que seria para um jovem diretor hoje em dia, porque a primeira coisa era tão óbvia — bastava sacudir convenções velhas, terríveis e ridículas. Por exemplo, quando eu fui a Stratford pela primeira vez, ainda faziam produções baseadas em cortinas em vez de cenários. Havia um famoso diretor em Norwich que as usava o tempo todo. Como era mesmo o nome dele? Nugent Monck.

BILLINGTON - O homem do Maddermarket.

BROOK - Exatamente, e ele era muito famoso porque tinha um teatro amador lá e neste teatro achava-se que Shakespeare falava por si. Eu me lembro da primeira temporada em que trabalhei em Stratford, ele dirigiu uma montagem de *Cymbeline* e Sir Barry Jackson disse: "Ele é um homem maravilhoso", e eu dei um jeito de assistir aos ensaios, escondido, para ver como é que o homem maravilhoso trabalhava. O cenário tinha um pano de fundo de uma só cor e um grupo de cortinas que abriam e fechavam, da metade do palco para cima e isto, é claro, resolvia todo e qualquer problema de continuidade em Shakespeare. Se havia uma cadeira e uma mesa e se fosse preciso nos livrarmos delas, bastava fechar a cortina e aí, por uma passagem pequena e estreita na chamada "baixa" do palco, que ficava logo atrás das luzes da ribalta, as pessoas vinham dos dois lados, faziam a cena, iam embora, a cortina se abria e havia outra cena montada. Isto era altamente elogiado porque dizia-se que as peças falavam por si mesmas. Falar por si mesmas queria dizer que os atores vinham das coxias, ficavam parados lá, diziam as falas e saíam de novo. Eu vi como ele ensaiava e ele passava a peça corrida lá pelo terceiro dia e depois disto, tudo que os atores faziam era passar a peça corrida durante três semanas, eles apenas entravam pelos lados do palco, passavam as falas e saíam de novo. E eu pensei, "Bem, não pode ser isso, não". Então começaram as explorações, parcialmente intuitivas, parcialmente como resultado do que eu pensava, tentando encontrar soluções, procurando ver como era possível trazer uma peça à vida.

Uma das primeiras produções que eu dirigi — *Love's Labour's Lost* — foi extremamente pictórica, procurando trazer para o palco uma imagem inesperada e romântica com muito movimento e muita música. Praticamente ao mesmo tempo eu fiz *Dark of the Moon*, que é uma produção muito próxima do que eu faria hoje. Ninguém queria encenar esta peça, era uma peça elaborada que tínhamos de fazer em um palco pequeno com meios muito limitados, de maneira que a única coisa que poderia trazê-la à vida era a energia pura de uma companhia muito jovem. Neste caso, a excitação foi produzida pela energia dos intérpretes, e na outra produção romântica de *Love's Labour's Lost* surgiu o outro tipo de energia que é produzida pelo sangue, creme colorido, movimento, luz e cenário. Não creio que eu me tenha deixado submeter particularmente a nenhuma destas coisas pelo que eram, apenas formas diferentes de fazer vida.

Aí eu comecei a trabalhar em óperas, e mais uma vez era muito simples saber onde começar, porque quando eu cheguei a Covent Garden eles tinham acabado de dar início a um renascimento lírico na Grã-Bretanha depois da guerra — nova visão, nova companhia, em sua maioria cantores ingleses, cenógrafos ingleses na grande maioria, diretores quase todos ingleses. Era uma verdadeira revolução nas artes, porque aqui estava a grande ópera de Covent Garden sendo renovada, de forma que o primeiro passo da renovação era dar a cada novo diretor de uma nova montagem cinco dias e assim todo o repertório foi encenado, com cinco ensaios para cada obra. Mas estes ensaios não eram nem mesmo o que se poderia chamar de ensaios de um dia inteiro. Eram ensaios de três horas — cinco ensaios de três horas — e a esta altura o coro já era altamente sindicalizado, havendo portanto uma pausa de vinte minutos durante estas três horas para o coro; mas a orquestra, que também era fortemente sindicalizada, tinha a sua pausa em outro momento durante as três horas, de forma que a nova produção foi feita nestas condições. Bem, você pode imaginar no que resultou. Havia muitos cenários, as pessoas andavam de um lado para o outro nas coxias e só sobrava um tempinho para o diretor dizer: "Você vai pra lá, fica parado ali, depois sai de novo". E mais uma vez é muito fácil se ver que deve haver outra maneira de se trabalhar e isso, mais uma vez, envolvia tentar dar vida ao palco. Assim, eu creio que o meu jeito de animar desenvolveu-se e se tornou mais bem focado ao longo dos anos, mas o objetivo ainda é a animação.

BILLINGTON - Ainda há pouco você disse uma coisa a respeito de *Dark of the Moon*, que estava muito próxima do tipo de trabalho que você poderia fazer hoje, ou a abordagem seria muito semelhante, o que me faz pensar que esta divisão da sua carreira que os críticos e os comentaristas sempre fazem — antes de Paris e depois de Paris — é artificial, porque o seu trabalho nos anos 60 estava sendo aparado o tempo todo. Por outro lado, seu trabalho em Paris usou freqüentemente, como *O Mahabharata*, os ingredientes da magia teatral — de volta ao creme, ao sangue e às especiarias. De forma que não existe uma divisão bem definida no seu trabalho, certo?

BROOK - É uma divisão autobiográfica muito conveniente mas não é verdade. Posso estar errado, mas eu diria que houve realmente um ponto onde há uma divisão e isto aconteceu no que chamamos de Teatro da Crueldade.

Quando, em 1964, eu me juntei a Peter Hall, ele estava comandando e desenvolvendo o Royal Shakespeare Theatre sozinho. Eu tinha me afastado do teatro por um bom tempo para fazer o filme *Lord of the Flies*. Levou bem uns dois anos para levantar o financiamento, planejar o trabalho, encontrar os meninos, filmar e editar. Fiquei sem fazer teatro uns dois anos. Não foi só pelo fato de eu estar envolvido com o filme mas também porque eu estava sentindo que precisava reconsiderar e desenvolver o que eu estivera fazendo em teatro de uma forma diferente. Quando o período chegou ao fim, Peter Hall disse: "Você não gostaria de se juntar a Michel Saint-Denis e a mim no Royal Shakespeare Theatre?" Eu perguntei, "Por quê?", e ele disse: "Bem, você sabe que eu quero fazer as coisas à minha maneira, mas eu me sinto só. É muito difícil fazer isto sem as pessoas com quem se possa conversar todos os dias e compartilhar, e você não gostaria de se juntar a nós?" Eu achei o convite muito bom, mas disse: "Só tem uma coisa, é que eu cheguei ao ponto em que eu sinto que preciso ter a possibilidade não só de dirigir mas de fazer uma coisa que eu nunca tive a possibilidade de fazer antes, que é ter um grupo experimental. Um grupo experimental significa que a gente pode trabalhar sem ter de apresentar resultados. Você acha que há uma possibilidade?" E ele disse: "Claro que há, eu estou fazendo isto para o Michel Saint-Denis, ele quer ter um estudio e eu ficaria muito feliz de ver que dentro do orçamento há a possibilidade de você ter um grupo para um laboratório só seu." E foi assim que eu reuni um pequeno grupo de pessoas.

Trabalhamos em um teatro pequenino na LAMDA (London Academy of Music and Dramatic Arts) – (Academia Londrina de Música e Arte Dramática), na escola de teatro em Kensington e chamamos nosso trabalho – só para lhe dar um nome – de Teatro da Crueldade, mas isto não significava nada que tivesse a ver com o conteúdo. Era só um nome atrás do qual realizávamos nossas experiências, experiências que eu nunca tivera o tempo ou a possibilidade de fazer dentro do período de quatro semanas que tínhamos para levantar uma montagem, não importa qual fosse. Até aquele ponto, quando fiz *Measure for Measure* com John Gielgud em Stratford, tínhamos três semanas e para o *King Lear* foi a primeira vez, depois de discutir e insistir muito, que tivemos cinco semanas. Ora, dentro deste período de tempo não podemos perder um dia ou dois fazendo experiências com um determinado problema, e portanto foi esta a condição vital que nós conseguimos graças a Peter Hall (sem o qual nada teria sido possível). Ele disse: "Claro que podemos dar um jeito". Para mim foi uma data de grande significação porque marcou a possibilidade de começar a fazer um tipo de trabalho diferente, não só espiritualmente, pensando na questão, mas do ponto de vista prático. Assim, enquanto eu estava trabalhando em uma montagem que tinha de estar pronta com uma data marcada, também tinha algum tempo para explorar.

Foi este primeiro grupo — o pequeno grupo experimental — que me deu vontade de prosseguir. Em 1968, quando Jean-Louis Barrault disse: "Você não gostaria de ir a Paris, participar de uma temporada chamada Teatro das Nações, e fazer um *workshop* sobre Shakespeare?" Eu disse: "Um *workshop* sobre Shakespeare? Não, isso não me interessa muito. Mas um *workshop* de Shakespeare reunindo atores de vários países diferentes, seria interessante. Você disse que se chama Théâtre des Nations — é um acontecimento internacional em Paris, e nós não podemos reunir atores de muitos lugares diferentes do mundo?" Ele disse: "ótimo". Então, este foi o elemento de ligação. Por eu ter feito um laboratório com atores ingleses, foi um desenvolvimento natural dizer: "Muito bem, vamos ver o que é que nós vamos poder fazer com atores de várias culturas diferentes, que não se conhecem," e isto aconteceu em Paris; e foi natural para um trabalho que criou raízes em Paris desenvolver-se em Paris.

BILLINGTON - Isto parece ser um ponto fundamental no seu trabalho em Paris. Você reuniu atores de culturas européias, asiáticas, africanas, não para fundi-los, como se costuma dizer muitas vezes, mas para criar o que você chamou de, eu acho, "uma fricção difícil". Mas você acredita que este tipo de material reunido só pode dar certo sob condições de ensaios prolongados, e se você apenas tentar reunir um bando de atores por quatro ou cinco semanas não vai significar nada?

BROOK - Não, eu não concordo, não. Acho que toda esta questão de culturas mistas baseia-se em muitos mal-entendidos perigosos. Creio que no momento em que começamos a usar um jargão que não usamos há vinte e cinco anos, no momento em que falamos de um ator branco, de um ator negro, de um ator homossexual e uma atriz lésbica, então já está tudo perdido. Por que deveríamos reuni-los? Por que razão social, política ou artística poderíamos querer fazer esse tipo de mistura? Assim, no momento em que apresentamos este argumento, vamos discutir e debater sobre isto, e tudo o que fazemos é reforçar a classificação artificial das pessoas.

Devemos partir de um ponto de vista completamente diferente, em que o teatro ainda nos dê a possibilidade de fazê-lo. Começamos — quer seja uma peça que tenha de ser feita em três semanas ou no espaço de dez anos, não importa — com a necessidade de trazer à vida um determinado tema. Na maioria dos casos, um tema determinado já estará lá, como uma peça. Nós queremos, como disse há pouco, animá-lo. Desejamos que emerja à vida gloriosa, com sangue e creme, é isto que queremos. Agora, qual é a primeira coisa a fazer? O primeiro passo para qualquer pessoa que ocupe uma posição de responsabilidade, como um diretor, é escolher o elenco. É pelo elenco que se começa. Agora, como fazemos para escolher? A mim, parece que é muito, mas muito simples mesmo. Não selecionamos o elenco partindo de nenhuma outra base que não seja ver quem poderia, com seu sangue e seu creme, iluminar mais ricamente o papel. Fazemos a seleção idealmente, mas o fazemos praticamente, escolhemos pelo que temos. A primeira coisa que procuramos num elenco é escolher gente decente. Um grupo não pode trabalhar em conjunto se nós, estupidamente, artificialmente, introduzirmos uma pessoa na qual não confiamos de verdade, porque temos alguma razão secundária, ou porque queremos uma estrela ou porque queremos manter feliz um grupo político. Assim, é óbvio que para um grupo poder trabalhar junto, todos no grupo precisam ser fundamentalmente decentes. (Eu não vou ter de me deter sobre isto porque a definição de cada pessoa é diferente, e você sabe a que estou me referindo). Precisamos ter pessoas que compartilhem o desejo de trabalharem juntas. Agora, se cada uma destas pessoas no grupo estiver contribuindo genuinamente com algo de adequado em relação à sua experiência, estará enriquecendo o trabalho. E o que poderá ser a contribuição do ator? Pode contribuir, de um lado, com o seu talento, que talvez seja genético, mas pode também trazer a compreensão pessoal que possua, que foi desenvolvida através do seu ambiente e também através da tradição, através da tradição cultural com a qual ele cresceu.

Creio que é tão artificial falarmos de atores brancos e pretos, porque atores brancos e pretos que cresceram com as mesmas tradições culturais — atores negros nascidos na Grã-Bretanha, por exemplo — são atores britânicos. Atores pretos e brancos na América do Norte tornam-se atores norte-americanos e isto está mais do que certo. Um ator africano, um ator especificamente africano, de Mali, por exemplo, é um ator que foi educado em um ambiente no qual o seu próprio talento natural, as influências do século XX e as antigas tradições, estão todas elas fundidas em um só. Assim, é óbvio que o material vivo que ele carrega consigo é obrigatoriamente diferente do seu e do meu, nem podia deixar de ser de outra forma. Assim, ele não é um ator negro, mas um nigeriano, um zulu e, conseqüentemente, um africano. Da mesma maneira, um ator indiano, da Índia, tem uma mistura de elementos parcialmente coloridos, é óbvio, pelas influências britânicas e em parte pelos dois ou três mil anos de tradição que ele carrega consigo, que são diferentes. Agora, se o tema for genuinamente enriquecido pela reunião e pela fricção entre as várias experiências (que não é, necessariamente, ou mesmo freqüentemente, uma fricção conflitante), a fricção da troca sadia aí, seja em três dias, três mêses, três semanas, não terá feito diferença, o trabalho ficará imediatamente mais rico. A reunião de pessoas diferentes é a base do elenco.

Agora, para sermos bem precisos com relação ao que você estava dizendo, hoje em dia, em uma companhia inglesa, digamos, ninguém vai discutir a escolha do diretor se ele aparecer com um ator irlandês, um ator do sul da Inglaterra, um ator judeu; ninguém vai dizer: "Como é que você bota lado a lado um homem de Somerset, um homem de Lancashire, e um ator judeu do East End londrino na mesma montagem shakespeareana?" É inconcebível que alguém faça estas distinções. Basta olhar e ver com o que estes atores estavam contribuindo. Acho que é artificial mudarmos este princípio quando saímos pelo mundo afora. Reconhecemos que fora do teatro, fora da arte criativa de fazer teatro, cada uma das divisões trágicas, cada um dos conflitos, política e violência, existem. Mas se estudarmos a questão do ponto de vista do teatro, é apenas o que, em grupo, alimenta o trabalho, e se em grupo cada pessoa tiver consciência de que a outra pessoa está contribuindo com alguma coisa, então há respeito.

BILLINGTON - Mas a linguagem também é muito importante. Até que ponto importa que os atores estejam, obviamente, trazendo conhecimentos lingüísticos diferentes?

BROOK - Há dois aspectos para esta pergunta. Por exemplo, para mim é um sofrimento não estar trabalhando em inglês o tempo todo. Agora, por outro lado, faz tanto tempo que estou na França que já falo francês bastante bem, mas não é a mesma coisa. Não posso ter a mesma relação com a língua francesa. Assim, há uma brecha, e ao mesmo tempo vemos que devido a ela há um estímulo pelo fato de termos de ficar muito mais alertas diante de cada palavra. Bem, o mesmo se aplica aos atores. Para os atores, funciona de ambas as maneiras. Não podemos dizer que é uma vantagem para uma pessoa falar mal. Seria estúpido dizer que massacrar uma língua é melhor do que não massacrá-la mas, ao mesmo tempo, se tivéssemos um grupo de atores que trabalharam ao longo dos anos aqui, nesta manhã, e se perguntássemos a mesma coisa para eles, eles iriam dizer que, devido à dificuldade de estar em meio a uma língua estrangeira, ficamos mais alertas, mais focados e cada palavra se torna um desafio. Então é uma mistura das duas coisas. É por isto que há um limiar. Se as pessoas falam muito mal, é muito irritante para o público. Se você ultrapassar o limiar, a interpretação é suficientemente compreensível para que possamos sentir até mesmo a riqueza de as pessoas não estarem todas falando de uma forma padronizada.

BILLINGTON - Eu gostaria de me deter por mais um pouco no assunto do internacionalismo. Nós queremos que o teatro

seja baseado no que você chama de troca sadia, atores provenientes de culturas diferentes. Mas você acredita que haja algo mais acontecendo no momento? Você vê algum perigo, seja lá o que for, específico para as culturas britânica, francesa, japonesa ou qualquer outra que você mencione, estando em perigo de serem corroídas?

BROOK - Acho que é inteiramente verdadeiro. É absolutamente verdade que existe uma força tremenda — e vemos isto no que se escreve — no escritor que jamais deixou seu vilarejo, não importa em que lugar do mundo ele esteja, e que esteja escrevendo baseado diretamente em uma experiência específica, em uma parte específica do mundo. É a força da árvore com raízes profundas, não há dúvida quanto a isto. E eu tenho medo de pensar que o que estamos fazendo com o nosso pequeno grupo possa ser considerado uma fórmula e que um dia não haverá nada mais além de grupos internacionais no mundo inteiro.

Há duas tendências igualmente insalubres, mas inevitáveis. À medida que o mundo caminha gradualmente para a internacionalização, para a vila global, está, simultaneamente encolhendo, formando estes pequenos nós hostis, etnicamente purificados, e isto talvez não seja extraordinário, porque talvez, ao longo de toda a história, todo movimento que segue numa direção é acompanhado por um movimento na direção contrária. Assim, a expansão e a fragmentação, que sempre existiram de formas específicas, são mais precisamente visíveis no nosso mundo do que em qualquer outra época na história. O internacionalismo é insalubre porque se encaminha no sentido da destruição do sabor cultural. Está indo na direção do que a televisão está fazendo e não podemos dizer que seja algo que as pessoas realmente queiram ou gostem. Ao mesmo tempo, como o Rei Canuto, vemos a maré subindo e sabemos que não podemos mandá-la parar. Não importa o que digam sobre televisão: não vai ter a menor influência sobre o fato de que, no ano que vem, talvez haja quarenta canais, e haverá duzentos no ano seguinte, e este movimento, este movimento de alastramento não pode ser impedido. Se isto é, em si, insalubre porque leva ao desinteresse, o encolhimento é, obviamente, completamente insalubre, porque está formando mais e mais fragmentos mutuamente exclusivos, hostis e defensivos, e isto, em si, é mau.

Assim, afastemos isto do nível global e o levemos ao nível específico e artístico e aí encontramos ambas as tendências que podem ser respeitadas como sendo salubres. É salubre tentar lutar, reforçar o específico de uma cultura onde isto esteja sendo destruído, levando em consideração que, na maioria dos casos, isto é uma ação falsa. Hoje em dia eu não acho que se possa mais dizer, por exemplo, o que seja automaticamente uma peça inglesa. Não faz muito tempo, John Major, ao fazer uma declaração de que a essência da Inglaterra era o encanto da igreja paroquial e o ruído das bolas de críquete à distância, recebeu uma resposta que dizia, "Bolas, é isso".[1] Mas o que dizer do outro lado da Inglaterra? Vemos, nos países africanos, intelectuais que moram nas cidades, conversando sobre serem autênticos e falando nostalgicamente a respeito de uma África tradicional que eles próprios já perderam há muito tempo porque já fazem parte da cultura urbana, e querem fazer cinema e televisão, recebem vídeos de todas as partes do mundo, foram educados, como qualquer um de nós, nestas contracorrentes culturais enormemente confusas. Agora, por exemplo, com o GATT[2], os franceses estão dizendo "cultura francesa". Tente descobrir o que é que eles querem dizer com isto. Ater-se à cultura autêntica torna-se muito difuso. Vai dar no mesmo, creio. É preciso encarar a questão diferentemente. Podemos fazer com que alguém anule os clichês até alcançar as raízes de uma experiência humana autêntica? Ou transpomos o que parece ser uma cultura específica ou transpomos a suavidade da mistura internacional. Em qualquer caso, a verdadeira terra suave, onde não há significados reais, está mais ou menos no meio.

---

[1] Em inglês lê-se "Balls, yes". A expressão ouvida tem o sentido de "Isso é besteira!"; e outro, bem mais rude, já que *Balls* corresponde a *Testículos* e sugere, igualmente, que o que foi dito não passa de uma grande tolice.

[2] GATT – General Agreement on Tariffs and Trade.

BILLINGTON - Existe alguma coisa no ambiente e no espírito de Paris que faz da cidade um local particularmente adequado para o tipo de trabalho que você quer fazer? Paris, em si, parece reunir pessoas de muitas culturas diferentes. Temos Jorge Lavelli, argentino, dirigindo um dos teatros nacionais, não é? Lluís Pasqual está dirigindo o Théâtre de l'Europe no Odéon.

BROOK - Eu acho que os franceses sempre foram muito inteligentes e sempre compreenderam que se acolhessem artistas de muitas partes do mundo, o que fizeram com a pintura, por exemplo, isto enriqueceria o seu universo. Paris tem sido este centro de influências há muito tempo e acho não só generoso e simpático mas também revela um bom senso perspicaz da parte dos franceses, que fazem muitas coisas melhor que nós. Cuidam melhor das suas cidades, fazem uma porção de coisas devido ao fato de terem espírito muito claro e sabem o que é útil, e acho que todos estamos sempre reconhecendo que a insularidade britânica não é necessariamente resultado de uma maneira clara de pensar.

BILLINGTON - Muitas vezes você falou e escreveu a respeito de um teatro em crise. Este tem sido um tema constante no que você escreve, há vinte e cinco anos. Gostaria de saber se você ainda acha isto verdade. Obviamente, se olharmos para o panorama mundial, veremos que todas as grandes instituições continuam lá. O teatro comercial agüenta-se precariamente na maioria das grandes cidades. Você não acha que houve uma tendência sadia no teatro nestes últimos vinte e cinco anos, uma soltura, uma ênfase nas experiências comuns e, particularmente, uma exploração de novos espaços? Esta foi uma das coisas mais excitantes, para a qual você, obviamente, foi instrumental, a fim de que fosse alcançada. Não há coisas sadias acontecendo no teatro, internacionalmente?

BROOK - Nacionalmente.

BILLINGTON - Nacionalmente?

BROOK - Nacionalmente. Creio que não há a menor sombra de dúvida que algo de extremamente vital aconteceu e está acontecendo na Inglaterra. Podemos dizer todo tipo de coisas a respeito de acontecimentos específicos na Inglaterra mas não podemos dizer que o teatro não está vivo, porque existe — e vem existindo há mais de trinta anos — uma imensa quantidade de energia no teatro. Não podemos dizer que seja verdade internacionalmente, não acredito que seja. Acho que o teatro, internacionalmente, recobrou-se do complexo de inferioridade que lhe havia sido dado pelo cinema. O teatro emergiu disto e não é mais universalmente considerado por nenhum jovem como sendo algo fora de moda e morto enquanto o cinema seria a única coisa pertencente ao nosso tempo. Esses dias acabaram. A verdadeira liberação de energia deu-se mais neste país do que em qualquer outro lugar e só podemos esperar que a corrente cada vez maior de burocracia sem imaginação, exigindo mais e mais promessas teóricas e pondo mais coerções em cada centavo que dão a cada um dos teatros não vá acabar, no fim, bloqueando uma maré que tem andado muito bem e com muito sucesso por um longo período de tempo.

BILLINGTON - Nas suas viagens, contudo, você não achou que na maioria dos países há esta reinvenção do espaço teatral, a busca de novas ambientações onde o teatro possa acontecer — isto não está acontecendo não só na Grã- Bretanha, como em toda parte?

BROOK - Eu não acho, não. Não acho, de jeito nenhum. Acho que no fim tudo volta à questão da economia. Talvez a dramatização mais real disto seja o que aconteceu em Nova Iorque: a Broadway ficou tão cara que teve de se tornar muito convencional e todas as pessoas que faziam espetáculo na Broadway tinham que ficar pensando em sucesso a todo custo, o que acabou prendendo numa camisa de força o gênero de trabalho que estava sendo feito. Assim, nos anos 70, a alternativa mais natural era a Off-Broadway, e a alternativa da Off-Broadway era porque havia a Broadway, que impunha estas restrições, porque era muito dispendiosa. Custa muito mais fazer a mesma peça em Nova Iorque, comparado com Londres. Costumava ser possível fazer uma peça mesmo no West End,[3] por uma quantia bastante razoável, sem que ninguém corresse grandes riscos — o equivalente já seria um risco imenso na Broadway. Assim, a Off-Broadway custava muito pouco, as pessoas podiam ocupar garagens e utilizar o espaço livre facilmente. Aí, aos poucos, à medida que a Broadway ficava cada vez mais cara, a Off-Broadway começou a ficar cara também. À medida que a Off-Broadway ficou cara, tornou-se aquilo que é hoje, outra forma de teatro comercial mais livre, mas não mais muito livre, porque começou a custar muito dinheiro. Assim, apareceu a Off-Off Broadway, que estava, mais uma vez, usando aqueles locais esparsos em condições as mais miseráveis, porque a esta altura o custo de vida chegara ao ponto em que alguém, mesmo trabalhando Off-Off Broadway, queria passar para a Off-Broadway para poder pagar o aluguel do apartamento e sustentar a mulher e os filhos, e acredito que este fator vem se tornando mais importante em toda parte. À medida que tudo vai ficando cada vez mais caro — tanto quanto vemos hoje em dia uma volta ao uso do paletó e gravata — vê-se uma volta à utilização do espaço convencional. Por exemplo, na Alemanha, as únicas possibilidades viáveis de se fazer uma montagem são em espaços convencionais nas instituições convencionais, e acredito que estão tendo mais e mais dificuldades porque as subvenções diminuem cada vez mais e acho que está havendo uma retração.

PERGUNTA DO PÚBLICO - 1 - Apesar de eu ter achado *O Mahabharata* uma produção excelente, quando fui à Índia falei com pessoas que diziam que havia qualquer coisa não-indiana na produção. Você concorda?

BROOK - Só posso dizer que estou do seu lado. Aprendi há muito tempo um adágio que considero um dos grandes achados da sabedoria da humanidade: "Não se pode agradar a todos todo o tempo". É bastante claro que *O Mahabharata* tem sido a jóia da cultura indiana por mais de dois mil anos e quando nós o fizemos, ele mal tinha emergido da própria Índia. Estávamos por muito tempo na Índia e quando fizemos o filme, fomos com os rolos, exibimos e tivemos encontros e mais encontros com pessoas na Índia. Havia dois tipos de reação. Havia os que se sentiam realmente comovidos e satisfeitos com o fato de um grande número de estrangeiros poderem sentir que esta era a sua história; que o ator africano ou o ator japonês, o ator polonês ou o inglês sentiam, todos eles — "Esta é a nossa história". Mas é claro que com a natureza humana, sendo o que é, havia os outros indianos, os fundamentalistas, que diziam: "Ei! O que é que vocês pensam que estão fazendo? Essa é a nossa história e vocês não têm o direito de mexer nela. Será que eles não compreendem que não deviam ter feito isto, que não é ortodoxo, que não está certo..." e assim por diante. Está claro que nós tentamos ter o maior respeito possível com o entendimento indiano, com o sentido indiano, que era o que nós sentíamos estarmos compartilhando, sem imitar a forma indiana. Se nós tentássemos realmente, pedantemente, nos transformar em indianos de mentira, contudo, teríamos muita vergonha do resultado.

---

[3] West End é o nome dado ao coração de Londres, a área ao redor de Piccadilly Circus, onde estão os teatros.

PERGUNTA DO PÚBLICO - 2 - Diz-se que a média de concentração do público de teatro na Broadway é de uns dois minutos e meio, donde a popularidade dos musicais, eu creio, porque alguém canta uma música de vez em quando. Eu estava pensando se isto não poderia ultrapassar as fronteiras dos Estados Unidos e, na verdade, começar a afetar a todos nós em nosso esforço de concentração. Minha segunda pergunta é que eu não acho que o senhor tenha dado muita atenção à obra de Bertolt Brecht. Acredita que ela seja sufocante ou que não valha a pena?

BROOK - A questão da concentração é muito simples. Nós começamos, ou quase começamos, a grande excursão, a excursão de um ano do *Mahabharata*, em Los Angeles, foi o segundo lugar onde nos apresentamos. O último lugar em que nos apresentamos foi Tóquio. Em Los Angeles, descobrimos que um público muito interessado tinha uma capacidade de atenção muito pequena e os atores, representando, tinham de lutar, a cada dois minutos e meio, tinham de "agarrar" o público, é uma forma de representar, a gente sente isto, sendo ator. Falando, como eu estou falando agora, é muito fácil porque vocês estão todos sentados aí, educadamente, imóveis, e isto ajuda muito. Mas se vocês já estivessem inquietos, eu me sentiria obrigado, a cada dois minutos e meio, a dizer uma piada ou me levantar e fazer alguma demonstração, me sentar de novo para recapturar sua atenção. Em Los Angeles, pessoas muito simpáticas, gente muito boa, mas condicionada por todos os fatores de que falamos, tinham uma capacidade de concentração muito pequena. Um ano mais tarde, estávamos em Tóquio e o público, durante nove horas consecutivas, não se mexeu. Atenção total. Há televisão no Japão, mas a tradição de ouvir ainda não se desgastou. Talvez neste ano que corre, já tenha se desgastado, talvez tenha caído para sete horas, mas eu não posso dizer. Isto é bem verdade e, de novo, faz parte do fato de que se alguma coisa está em uma direção, precisamos, justamente por isso, ir contra ela, tomando outra direção.

Quanto ao Brecht, eu o conheci. Eu admirava muitíssimo as produções que ele dirigiu, vi inúmeras, ele era um excelente diretor de peças. As peças que ele fez com sua companhia eram os exemplos mais extraordinários de puro artesanato teatral que eu já vi. Contudo, é mais do que sabido que se durante um dos seus ensaios um dos seus assistentes ousasse dizer: "Mas Sr. Brecht, o que o senhor acabou de dizer é exatamente o oposto de toda a teoria que o senhor escreveu em seus livros", ele expulsaria o assistente do ensaio, furioso. Ele tinha um espírito quase que estranhamente dividido em dois entre a parte acadêmica dele, que escreveu a teoria, e o homem de teatro, que a recusava. Mesmo durante os ensaios, ele diria: "Eu não sei que idiota escreveu esta teoria ou que idiota escreveu esta parte da peça", e era um Brecht diferente. Creio que ele é um marco na história do teatro, mas como todos os marcos, à medida que avançamos, o marco vai ficando para trás. Não creio que hoje, como dramaturgo ou como teórico, deveríamos aceitá-lo nem cem por cento nem zero, mas em algum lugar, naturalmente, entre os dois.

PERGUNTA DO PÚBLICO - 3 - O senhor ensaia em francês ou muda do inglês para o francês e para o espanhol? Como chega a uma linguagem comum?

BROOK - Nós temos que ter uma base prática para o trabalho, de maneira que quase todos os atores que vêm trabalhar conosco falam o francês ou o inglês em um nível normal e prático, e todos acabam sendo bastante fluentes nas duas línguas.

PERGUNTA DO PÚBLICO - 3 (CONTINUAÇÃO) **- E se a peça exige, talvez, como *O Mahabharata*, uma linguagem completamente diferente, uma cultura totalmente diferente, neste caso o senhor estuda a peça na sua língua original ou apenas a adapta para o inglês?**

BROOK - Não, não, nenhum de nós fala sânscrito, mas não poderíamos ter começado sem trabalhar em um texto em sânscrito, com um perito em sânscrito, ouvindo o som das palavras em sânscrito e pesando palavras que não existem na nossa língua, como Dharma, para a qual existem apenas traduções aproximadas. Assim, isso é muito importante. É preciso fazer isso. Quando encenamos *O Jardim das Cerejeiras*, foi a mesma coisa. Tivemos de voltar ao russo. Aí, como estávamos fazendo uma versão francesa para um público francês, fizemos em francês e depois readaptamos a peça para o inglês. Nas nossas viagens ao longo dos anos, às vezes — mas não é uma coisa que possamos fazer com todas as peças — tentamos fazer adaptações locais e, chegando a uma cidade, os atores aprendem trechinhos do texto em espanhol, ou lá em que outra língua for. Em uma peça, principalmente se o texto for cômico, no qual se possa falar diretamente com a platéia, mesmo algumas poucas frases na língua do país fazem uma diferença enorme no relacionamento do ator com o público, porque o público percebe que estamos interessados nele, que os atores estão procurando estabelecer contato com eles, e isto faz uma diferença muito grande.

PERGUNTA DO PÚBLICO - 4 - O senhor já trabalhou com atores sem nenhum treino?

BROOK - O que nós tentamos fazer é encontrar pessoas que possam contribuir com algo para o grupo e isso, em geral, significa trazer uma mistura de abertura e experiência específicas. Isso é muito difícil de encontrar porque, em geral, as pessoas que estão abertas não foram fortalecidas pela experiência, de maneira que ainda não possuem o suficiente para contribuir e até mesmo resistência suficiente para enfrentar as dificuldades do trabalho, e as pessoas com muita experiência são muitas vezes trancadas no orgulho que têm da sua perícia. Tentamos sempre encontrar as duas coisas lado a lado. Às vezes, por exemplo, quando fizemos *A Tempestade*, eu achei que a coisa mais importante era ter uma Miranda que tivesse realmente quinze ou dezesseis anos, e assim nós tivemos, realmente, três Mirandas no curso de *A Tempestade*; cada uma delas, justamente por aquele motivo, era uma pessoa sem nenhuma experiência antes de começarem o trabalho, mas é diferente em cada caso. O ideal são coragem e liberdade, ligadas a uma habilidade pessoal especial.

PERGUNTA DO PÚBLICO - 5 - Eu notei que o senhor usa palavras como "experiência" e "laboratório" e, na verdade, acho que o senhor descreveu *The Man Who* (O Homem Que) como uma peça de pesquisa teatral. Este tipo de palavras sugere uma metodologia certa, coisas que estão sendo investigadas pelo senhor. Mas todas soam como palavras muito anti-teatrais.

BROOK - Creio que foi Jerzy Grotowski quem inventou pela primeira vez a palavra "laboratório" em relação ao teatro, e ele é uma pessoa refinada, perspicaz e extremamente inteligente. Ele se deu conta de que para ter liberdade, em um país onde o regime comunista era muito severo, para fazer algo que fosse totalmente heterodoxo, ele tinha de usar de um subterfúgio. Se ele dissesse: "Eu vou fundar uma companhia teatral", teria de viver sob pressão de pessoas que esperavam que ele fizesse o que as companhias de teatro fazem. Então ele disse: "Eu estou fazendo um laboratório", e as implicações científicas foram extraordinariamente boas em uma sociedade comunista porque ciência e tecnologia eram altamente respeitadas. Se ele tivesse dito: "Eu vou criar um mosteiro espiritual", teria sido preso no dia seguinte. Na verdade, ele abriu um laboratório científico e nele fizeram trabalho espiritual.

Quando nós começamos no centro de Paris, eu procurei a palavra que nos daria alguma liberdade e chamamos de "centro" em vez de chamar de laboratório, pegamos as palavras "experiência" e "pesquisa", chamando-o de centro de pesquisa teatral, em parte para nos dar uma liberdade enorme, porque ninguém na face da terra sabia a que estávamos nos referindo, de maneira que podíamos fazer o que quiséssemos. Para começar, para dar a largada, precisávamos conseguir dinheiro das fundações e naqueles tempos as fundações nos Estados Unidos eram muito mais generosas e abertas do que se atrevem a ser hoje em dia, e eu pude apresentar a idéia da pesquisa teatral porque pesquisa soava como sendo coisa acadêmica. Enquanto que num país comunista o laboratório é coisa respeitada, nos países ocidentais, principalmente nos Estados Unidos, "acadêmico" é algo muito respeitado. Assim, pesquisa teatral parecia ser algo bom e sério para receber apoio. Mas eu não os enganei, porque no primeiro relatório sobre o desenvolvimento do nosso trabalho eu disse que no teatro "pesquisar" significa fazer, não é ficar sentado ao redor de uma mesa, é explorar fazendo. E daí para a frente a única diferença entre experiência ou pesquisa e realizar uma montagem é que no trabalho experimental não temos de apresentar o resultado. Se não for bom, abandonamos. Não marcamos data para a estréia e podemos, como em todos os tipos de pesquisa, cometer erros, podemos nos beneficiar de um fracasso e recomeçar. O material humano, contudo, é o mesmo em todos os tipos de teatro. É trazer o material humano à vida nas suas formas óbvias e, é o que esperamos, menos óbvias, penetrar nos problemas humanos através do material humano e, durante todo o tempo que tivermos, questionar os meios que estamos utilizando, quer seja o uso do corpo, ou o uso da linguagem, ou o uso de todas as coisas sobre as quais falamos durante este encontro.

ION CARAMITRU

Descrito pelo produtor Christopher Barron como "o embaixador cultural oficioso do seu país", o ator romeno que se transformou em diretor e depois político, Ion Caramitru gozou de sucesso sem precedentes em seu país e no exterior devido ao seu trabalho junto ao aclamado Teatro Bulandra durante os difíceis anos da ditadura de Ceaucescu.

Nascido no dia 9 de março de 1942 em Bucareste, estudou como ator no Instituto de Teatro e Arte Cinematográfica (IATC), formando-se em 1964. Fez sua estréia no Teatro Nacional de Bucareste naquele mesmo ano, interpretando o papel principal em *Eminescu*, peça de Mircea Stefanescu. A partir de 1965, trabalhou regularmente no Teatro Lucia Sturdza Bulandra em Bucareste, primeiro como ator (quando a companhia estava sob a inspirada direção artística de Liviu Ciulei) e depois como diretor. Seu ar moreno romântico, sentido de ritmo, interpretação vigorosa e inteligente habilidade interpretativa logo o transfomaram em um dos principais atores do Bulandra. O seu Leonce, na atraente montagem de *Leonce e Lena* (1970), sob a direção de Ciulei, vista no Festival de Edimburgo em 1971, recebeu críticas consagradoras. O Bulandra, contudo, enfrentava dificuldades cada vez maiores com o Ministério da Cultura reacionário e, em 1973, a montagem de *O Inspetor Geral*, dirigida por Lucien Pintilie, foi proibida depois de três apresentações, forçando a dispensa de Ciulei e a emigração forçada de Pintilie. Foram introduzidas medidas repressivas que obrigavam todas as companhias a terem seu repertório aprovado pelo Conselho de Cultura e Educação Especial. Por outro lado, o Bulandra estava com seu subsídio bastante diminuído. Trabalhando como diretor substituto do Bulandra nos últimos anos da década de 70, Caramitru lutou contra condições precárias, um diretor artístico nada simpático e a hostilidade crescente ao governo. Uma montagem politicamente carregada de *Hamlet* (1985), dirigida pelo jovem diretor Alex Tocilescu, com Caramitru no papel central, despertou a indignação do governo e foi preciso pressão internacional para impedir que fosse proibida, ou seu tom abrandado. Provou ser um dos mais espetaculares triunfos do Bulandra, um exemplo do poder do teatro para bradar contra a mão de ferro do regime totalitário de Ceaucescu. A visão alegórica da peça, tal qual apresentada por Tocilescu, nos mostrava o Hamlet de Caramitru lutando contra um Claudius despótico, desprezando-se pela sua inação. Seu papel proeminente durante a revolução de 1989 — ele era membro do Departamento do Conselho Nacional da Frente de Salvação e Presidente da Comissão Cultural — e o governo provisório, onde serviu como vice-presidente de fevereiro a maio de 1990, levaram-no a disputar as eleições como candidato independente. Como não foi eleito, decidiu que não disputaria a presidência e voltou para o teatro, ocupando o cargo de diretor do Bulandra entre 1990 e 1993, quando foi responsável por várias montagens, incluindo *The Shape of the Table* (1991) (A Forma da Mesa), de David Edgar, e *Insignificance* (1985) (Insignificância), de Terry Johnson. Além disto, nos anos 80 e 90, ele trabalhou cada vez mais nos campos da ópera e dos musicais: *The Little Sweep* (1983) (O Pequeno Limpador de Chaminés), de Benjamin Britten, e *Eminescu* (1989), de P. Urmuzescu, para a Ópera de Bucareste. Nos anos 90, Caramitru trabalhou fora da Romênia, seguindo a sua *La Tragédie de Carmen* (1991) com uma montagem atualizada de Eugene Onegin de Tchaikovsky para a Ópera de Belfast, em 1994, aclamada como, sem a menor dúvida, uma esplêndida narrativa. Em 1990 ele teve papel da maior importância na criação da UNITER (o Sindicato Teatral da Romênia), do qual ele continua presidente.

Caramitru tem sido professor de interpretação do IATC desde 1976. Já atuou também em mais de quarenta filmes, inclusive em *Kafka* (1991), de Steven Soderburgh e em famosas séries para televisão, incluindo o *thriller* de Tony Bicat (1993) – An *Exchange of Fire* (Uma Troca de Tiros), para o Canal Quatro. Seus inúmeros prêmios incluem o de Melhor Ator da Romênia nos anos de 1975, 1979, 1981 e 1985; o Prêmio da Associação dos Cineastas em 1980 e o Prêmio Especial do Júri por sua Interpretação no Festival Nacional de Cinema, em Costinesti, por seu papel em Luchian.

OUTRAS MONTAGENS IMPORTANTES INCLUEM:

Remembrances, de Alexei Arbuzov. Teatro Lucia Sturdza Bulandra, Bucareste, 1985.

The Third Stake, de Marin Sorescu. Teatro Lucia Sturdza Bulandra, Bucareste, 1984.

Home, de David Storey. Teatro Lucia Sturdza Bulandra, Bucareste, 1992.

My Fair Lady, de Alan Jay Lerner e Frederick Loewe. Teatro Musical em Constantza, 1983.

CRÍTICAS AO SEU TRABALHO:

Destacando-se em uma companhia de atores de grande riqueza de talento, idiossincráticos, foi descrito por Michael Billington, certa vez, como o ator jovem mais criativo que ele já vira desde a estréia de Ian Mckellen.

(Richard Eyre, "Noises Off in Elsinore", Guardian, 13 de setembro 1990, p. 21).

MATERIAL BIBLIOGRÁFICO DE IMPORTÂNCIA:

BAILEY, Paul. "The Romanian Revolution That Never Was", Guardian, 18 de dezembro 1993, p. 27.

CRANE, Richard e WILLIAMS, Faynia. "In Romania Theatre was Vital Food for Thought Before the Reforms", Guardian, 4 de janeiro de 1990, p. 27.

MILNE, Seamus. "Exit the Villain", Guardian, 6 de março de 1990, p. 38.

ION CARAMITRU CONVERSA COM CHRISTOPHER BARRON E MARIA M. DELGADO, NOS ESCRITÓRIOS DA CITY OF DRAMA, EM MANCHESTER, 11 DE MAIO DE 1994

BARRON - O Teatro da Romênia, nos meados da década de 90, é incrivelmente poderoso e forte. Você sabe por que motivo?

CARAMITRU - O teatro romeno tem sido forte por muitos anos. Examinando a história da Romênia, podemos ver que isto é, provavelmente, um milagre. Quando Shakespeare estava escrevendo *Hamlet*, Miguel, o Bravo estava acabando de criar a Romênia, reunindo as três províncias romenas: Valáquia, Transilvânia e Moldávia. Não havia então o menor sinal de que o teatro iria fazer parte do país. A primeira apresentação de uma peça na moderna língua romena aconteceu há uns 150 anos. Esta é toda a nossa tradição.

A Romênia sempre esteve envolvida nas mais bárbaras das guerras. Tivemos de criar uma resistência — inicialmente uma resistência moral, depois artística. Nossa música folclórica, nossa poesia folclórica são fantásticas. Houve sempre um equilíbrio entre luta e comédia na nossa cultura e assim as duas máscaras do teatro pertencem à nossa vida. Durante o sistema totalitário (particularmente o período comunista, mas tivemos também outros tipos de totalitarismo antes disto), a nossa vida dupla deu origem a um humor negro fantástico e à resistência. Talvez seja esta a definição do teatro: jogar com os dois lados do ser humano.

Tínhamos uma grande quantidade de piadas antes de 1989, piadas amargas mas, mesmo assim, muito significativas. Era provavelmente a história daquilo que nunca poderíamos dizer. O teatro: costumava ter uma importância toda especial, não só na Romênia mas em todo o bloco comunista. Às vezes, era um lugar de culto, às vezes a vanguarda da resistência criava uma linguagem especial, sendo suficientemente arguta para escapar à censura através de metáforas, duplos sentidos e alusões. Hoje em dia, consideraríamos tal importância para o teatro como um privilégio. Naquela época, como artistas, podíamos trabalhar em um tipo muito especial de território que não possuímos geralmente. Você tinha que criar novas dimensões, grandes e corajosas, erguer uma "ponte de fumaça" — ou algo parecido — entre o palco e o público. Com a abolição do comunismo, perdemos este privilégio porque a ação das ruas era mais espetacular, mais importante e mais vital. Tivemos eleições, manifestações, um parlamento, julgamentos e a chegada dos mineiros. Havia uma nova televisão, no ar durante catorze horas por dia, não mais por duas ou três horas como tínhamos antes. O teatro perdeu seu público, perdeu o povo. Pode-se imaginar que antes de dezembro de 1989 tínhamos casas lotadas quando estávamos representando *Hamlet*, ou *A Tempestade*, ou *Lar*? Imediatamente depois de 5 ou 6 de janeiro de 1990, abrimos as portas do teatro. Ninguém apareceu.

Precisávamos fazer alguma coisa para renovar o interesse, e então eu conclamei os súditos romenos que estavam fora do país, a maioria dos quais havia nos deixado há vinte ou trinta anos. Pedi a Andrei Serban, Lucien Pintilie, Liviu Ciulei e Alex Tocilescu para voltarem à Romênia. Não foram apenas estes homens de teatro que eu encorajei a voltar, mas também regentes e filósofos, como Sergiu Celibidache, Eugene Ionesco e Emil Cioran. Alguns deles disseram "sim". Andrei Serban voltou e assumiu a responsabilidade pelo Teatro Nacional de Bucareste; Liviu Ciulei voltou à Companhia Bulandra para dirigir um *Sonho de uma Noite de Ve-*

rão e *O Despertar da Primavera*. Tocilescu voltou e, finalmente, dirigiu *Antígona*. Outros, talvez não tão importantes quanto estes, mas mesmo assim diretores de respeito, também voltaram. Assim, em outubro de 1990, Andrei Serban abriu as grandes portas do Teatro Nacional para apresentar a sua famosa montagem da *Trilogia Grega*, e o público afluiu.

Havia muitos diretores que nunca tinham deixado a Romênia, como Silviu Purcarete, que criou *Ubu Rei*, que foi escolhida para ser apresentada no Festival de Edimburgo alguns anos atrás. Esta montagem do *Ubu* ainda mantinha uma visão muito política da história, em comparação com seu posterior *Titus Andronicus*, uma montagem muito poética e nem um pouco política. *Hamlet e Ubu Rei*, como montagens, tinham pontos de vista políticos muito fortes quanto ao destino dos seres humanos, mas Mihai Maniutiu, ao dirigir *Ricardo III*, em Manchester, criou uma produção do nosso tempo.

BARRON - Tempos livres.

CARAMITRU - Sim.

DELGADO - No passado, a oposição era mais voltada para os textos que, aprovados pelo regime de Ceaucescu, eram depois encenados de uma forma politicamente subversiva?

CARAMITRU - Sim. Tivemos uma briga enorme com relação a *Hamlet*. Ficou praticamente proibido durante três meses. Fizemos uma nova tradução, em romeno moderno, muito livre, mas muito poética e muito forte. Por exemplo, fizemos algumas modificações no final da peça e os correligionários de Fortimbrás matam Horácio porque Horácio diz: "Eu vou contar a verdade sobre a história". Não é possível revelar a verdade e por isso ele é morto. Os censores pararam a produção e disseram que tínhamos que voltar ao original e respeitá-lo. Eles se transformaram nos advogados de Shakespeare. Dissemos que não mudaríamos nem uma só palavra e que, se eles quisessem proibir a montagem, nós faríamos todos os cinco censores famosos no mundo inteiro porque eles haviam censurado Shakespeare e *Hamlet*. Assim, eles discutiram o assunto novamente e permitiram que a montagem tivesse prosseguimento.

Hoje não há censura. As pessoas de teatro estão obcecadas em criar realismo mágico, que é, provavelmente, a melhor definição do atual teatro romeno. Nós temos uma tradição muito boa de realismo, que vem de Stanislavsky, mas acrescentamos a este realismo a invenção mágica do teatro visual. Isto nos permite, por vezes, fugir do texto, e outras, acrescentar a ele significações que normalmente não estariam aparentes. Eu não tenho um vocabulário em inglês tão vasto assim para fazer vocês entenderem o que quero dizer. É esta, provavelmente a razão para a recusa de legendas para a atual montagem do *Ricardo III* de Mihai Maniutiu que está percorrendo a Inglaterra. É simples de acompanhar e deve-se permitir que o público recrie a imagem poética por ele mesmo. Talvez o destino do teatro romeno, hoje em dia, pertença a este tipo de teatro. Ainda somos privilegiados por possuirmos grandes companhias, com muitos atores, que vivem em um sentimento de agonia e êxtase. O êxtase advém da poderosa tradição teatral potencial que nós temos, e a agonia refere-se à estrutura administrativa, que é terrível. É a mesma que tínhamos antes da revolução. Mesmo as iniciativas mais modestas para criar uma espécie de mercado livre para as artes interpretativas estão provando ser muito difícil.

BARRON - Não há companhias de teatro independentes?

CARAMITRU - Há apenas uma, o Levante, mas em três anos eles só conseguiram montar três peças, o que não é nada. É praticamente impossível as companhias independentes funcionarem.

BARRON - Você podia nos falar a respeito da UNITER e como ela surgiu?

CARAMITRU - UNITER - significa sindicato de artistas de teatro. É uma organização independente que não é subsidiada. Foi criada em fevereiro de 1990, seguindo-se a vinte e cinco anos de perdas dos nossos direitos como artistas na Romênia. Atores, músicos e aqueles que trabalhavam em cinema eram considerados funcionários públicos e recebiam salário. Nunca fomos considerados artistas. Eles costumavam dizer: "Vocês representam Shakespeare. Shakespeare é o criador e vocês são os intérpretes." Então eu propus uma mudança. Disse ao parlamento: "Se Herbert von Karajan e Sergei Celibidache regessem a mesma peça de Beethoven em duas noites diferentes com a mesma orquestra, seria uma cópia de Beethoven? Eles estão fazendo a mesma coisa mas criam mundos completamente diversos com a mesma música. Eles são artistas, não intérpretes; eles recriam a sinfonia."

Minha iniciativa junto ao parlamento provisório surtiu efeito. Agora podemos votar por um novo nível social como artistas através da criação do UNITER como sindicato de artistas de teatro. Temos agora perto de setecentos associados: críticos, atores, diretores, dançarinos de balé e assim por diante. Trabalhamos em projetos e programas e há um concurso para nossos textos. Todo mês de fevereiro há uma grande cerimônia de entrega de prêmios, em Bucareste. Temos em mente criar um novo teatro chamado Inoportun, mas ainda não temos palco. Não obstante, já fizemos quatro produções até agora. Há também um programa chamado "Escola das Artes" — "Art d'école" — e as pessoas de teatro vão aos orfanatos para fazer terapia através da arte, usando as armas do teatro na esperança de criar uma atmosfera artística que auxilie no cuidado às crianças.

Temos também uma editora que inauguramos como campo para novos escritores. Estamos planejando publicar coletâneas de peças de autores estrangeiros. Uma será, com toda certeza, em relação à Irlanda e outra, assim espero, será uma colaboração conjunta com a Grã-Bretanha.

DELGADO - Como é que a UNITER foi fundada?

CARAMITRU - Conseguimos algum dinheiro alugando nossa casa. Nosso quartel general está instalado em uma casa famosa que pertenceu ao Partido Comunista em Bucareste, especificamente a Nicu Ceaucescu, que era filho do ditador. Temos quartos para alugar a fizemos algum dinheiro com isso. Temos patrocinadores para os projetos e programas. Há também empresários e doações.

DELGADO - Um dos aspectos mais surpreendentes da montagem de *Ricardo III* de Maniutiu era a cumplicidade existente entre os atores e o público. Como foi que ele conseguiu isso?

CARAMITRU - Isto é resultado do longo treinamento que tivemos. A cumplicidade que você mencionou talvez seja uma das coisas mais fortes que descobrimos nas nossas produções. Com *Ubu Rei* também aconteceu a mesma coisa.

BARRON - Você podia esclarecer alguma coisa a respeito dessa famosa montagem do *Ubu Rei*?

CARAMITRU - Na verdade, foi um Ubu Rei com cenas de *Macbeth*, e foi particularmente ressonante naquela época porque a Romênia era governada por um casal: Ceaucescu e "Lady" Ceaucescu. A estória de Jarry a respeito de Ubu e Madame Ubu parecia ecoar nossa situação difícil, com Madame Ubu sendo, às vezes, mais importante do que o marido. *Macbeth* é, realmente, a mesma estória e fiquei obcecado por ela. Em 1988 conversei a esse respeito com Deborah Warner, que estava em Bucareste para ver o *Hamlet* e outras montagens shakespeareanas. Quando encenamos *Hamlet* em Bucareste, ninguém avaliava que haveria uma mudança tão grande em tão pouco tempo. Bucareste começou *Ubu Rei* antes da revolução. Foi, em parte, para fazer uma ligação de um mundo para outro. Ele queria recriar, com esta imagem grotesca e forte, o perigo do Comunismo e a estupidez do famoso casal romeno. Foi uma produção absolutamente maravilhosa e muito visual.

BARRON - A força das produções teatrais igualou-se à emergência de uma nova dramaturgia desde a revolução?

CARAMITRU - *Ubu Rei* foi, por quase três anos, a produção de maior sucesso na Romênia. Nós nos confundimos realmente com revoluções e seus resultados. Os novos líderes do país são neocomunistas — as mesmas pessoas que estavam antes no poder, mas ainda piores. Os dramaturgos estão perplexos. Precisamos de tempo para pensar. Na Grã-Bretanha, David Edgar e Caryl Churchill imediatamente escreveram peças sobre o que aconteceu nesta parte do mundo. Eu trabalhei com Caryl Churchill em Bucareste e fiz o melhor que podia para ajudá-la a criar *Mad Forest* (Floresta Louca). Mas estas não são realmente boas peças novas porque são bem superficiais. Não se pode compreender cem por cento daquilo que está acontecendo no país. Naquele momento, era inexplicável. Só agora os dramaturgos romenos começaram a escrever peças novas, notáveis. Eu posso mencionar duas ou três.

DELGADO - Você era inicialmente mais conhecido como ator. Como foi que você passou a dirigir? Foi uma questão de necessidade?

CARAMITRU - Originalmente, eu queria ser diretor. Terminei o secundário e já estava pronto para prestar exame para o Instituto de Teatro e Arte Cinematográfica mas, exatamente duas semanas antes, o curso de direção foi fechado por um ano. Então eu decidi que ia estudar literatura na universidade, mas um amigo meu, mais velho do que eu, diretor de cinema, sugeriu que eu devesse fazer exame para interpretação. Disse que eu devia ficar lá durante um ano porque era bom estudar interpretação. É importante para um diretor saber os segredos da profissão quando se trabalha com atores. Assim, foi desse jeito que eu me tornei ator, sem sentir nenhum interesse especial, no começo, e aí comecei a gostar. O curso de direção ficou, na verdade, fechado por sete anos. Assim, quando eu terminei o curso de interpretação, comecei a representar. Mesmo assim, durante todo o tempo em que estava trabalhando como ator, ainda tinha na cabeça aquela obsessão por direção. Aí comecei a ensinar na Academia e fiz umas duas produções de teatro com meus alunos. Uma delas foi baseada em uma peça escrita por Maria Sorescu, que agora está no Ministério da Cultura. É uma peça a respeito de Drácula (Vlad the Impaler) – Vlad, o empalador, chamada *The Third Stake* (A Terceira Estaca). A outra foi *Mãe Coragem*, de Brecht. Aí fui para a Ópera em Bucareste e fiz *Little Sweep* (O Pequeno Limpador de Chaminés), de Benjamin Britten, com um coro infantil imenso. Depois disto, fiz *My Fair Lady* e passei para o Bulandra, onde dirigi *The Third Stake* novamente, mas desta vez com a minha companhia. E também montei *Lar*, de David Storey, e *A Forma da Mesa*, de David Edgar.

BARRON - Por quanto tempo você ficou no Bulandra?

CARAMITRU - Três anos.

BARRON - E que posição o Bulandra ocupa em Bucareste?

CARAMITRU - O Bulandra costumava ser o Teatro Municipal — o teatro da cidade. Nós mudamos o nome para Bulandra em homenagem à Madame Lucia Sturdza Bulandra, uma famosa atriz romena.

BARRON - E foi o teatro Bulandra que trouxe o *Hamlet* para Londres e Dublin em setembro de 1990.

DELGADO - E o que é que você acredita ter aprendido a respeito de direção, por ser ator?

CARAMITRU - Muita gente na Romênia acredita que os atores deveriam apenas representar, nunca dirigir, e os diretores deveriam apenas dirigir, nunca representar, o que é uma tolice, porque eu conheço várias pessoas que são capazes de fazer as duas coisas brilhantemente. Há alguns diretores famosos que costumavam ser atores e deixaram de lado esta profissão para seguir em frente. Nos últimos quatro anos eu representei um papel como ator, o Creonte de Antígona, de Sófocles. Mas dirijo com regularidade.

DELGADO - Sendo responsável pela UNITER, você deve, logicamente, fazer muito trabalho administrativo. Você gosta de fazê-lo? Ou será uma coisa que foi empurrada para cima de você, não algo que você escolheria?

CARAMITRU - Foi difícil estruturar a atividade desta nova organização porque nós não tínhamos a experiência necessária. Tínhamos apenas o desejo de sermos considerados artistas. Nossos primeiros estatutos foram copiados dos estatutos do sindicato dos escritores, que eram totalmente absurdos para nós. No ano passado nós mudamos o sistema fundamentalmente. Na UNITER, estávamos divididos em seções: a seção dos atores, a seção dos diretores, e assim por diante. Isto não dava certo porque não havia dinheiro suficiente e nenhuma atividade. Todos estavam trabalhando em companhias e teatros e não tinham tempo de fazer trabalhos especiais ou coisa parecida. A estrutura não tinha o menor significado. Algumas pessoas, principalmente as que eram importantes no regime anterior, queriam ser conservadas nas suas posições como presidente ou secretário geral de uma seção. Era uma estupidez. Organizamos uma assembléia geral no ano passado, para criar novos estatutos, e houve um grande escândalo porque agora nós trabalhamos como vocês trabalham aqui na Grã- Bretanha. Todos são membros equivalentes do sindicato. Temos um amplo programa de projetos e os atores, diretores e cenógrafos, todos têm seus sistemas próprios para angariar fundos e são pagos pelo dinheiro que recebem.

DELGADO - Você teve uma participação proeminente e documentada na revolução. Como é que um ator-diretor se vê envolvido na queda do governo ditatorial de um país? A sua participação na revolução foi devida ao fato de você ser conhecido como ator?

CARAMITRU - Eu me dei conta disto depois. Na época, eu não sabia se estava me envolvendo como um ator ou como um ser humano. Eu estava esperando por uma oportunidade dessas há muito tempo. Eu estava terrivelmente envolvido num sentimento de ódio ao sistema comunista. Minha família era uma família burguesa com uma história difícil e muitos problemas com o regime. Eram romenos da Macedônia que perderam sua propriedade e a terra. Tiveram de mudar para o extremo sul da Romênia, para um território que pertencia à Romênia antes da Segunda Grande Guerra. Em 1940, devido ao Pacto Molotov-Ribbentrop, aquela região foi devolvida à Bulgária como Bessarábia, e a minha família teve de se mudar de novo, depois de vinte anos. Depois da guerra, os tanques russos comunistas chegaram à Romênia e a abdicação do Rei Miguel criou um estado de partido único, sem democracia, sem parlamento, nada. Pessoas como meu pai e a minha família eram consideradas inimigos públicos. Meu pai ficou doze anos na prisão. Perdi dois tios em prisões comunistas. Eu vivia sempre em perigo. O comunismo era um câncer. Eu estava na escola em 1948 quando Stalin ainda vivia. Você não pode imaginar o inferno em que nós vivíamos. Eu passei aqueles anos todos com medo de haver alguma coisa errada comigo.

A minha posição na revolução foi como me atirar a alguma coisa pela qual eu sempre tinha esperado. As pessoas na rua me reconheciam, principalmente os adolescentes e os jovens. Eles me incitavam a participar. Começávamos a pressionar as pessoas para se juntarem a nós, nas lutas, nas ruas. Tentamos fazer com que os soldados, o exército, as forças de segurança se juntassem a nós; eles estavam todos ao redor do quartel-general de Ceaucescu. Era muito perigoso, mas estávamos entusiasmadíssimos. E aí, na manhã do dia seguinte, quando Ceaucescu fugiu de helicóptero, descobrimos que o chefe do exército tinha se suicidado. Era sinal de que a revolução havia sido um sucesso. O exército juntou-se a nós e fomos para a estação de televisão.

BARRON - Para atacar?

CARAMITRU - Para atacar. Eu estava guiando um tanque.

DELGADO - Eu acredito que isto teve uma influência aqui na Europa Ocidental, pois há uns dez anos nunca pensaríamos em personalidades artísticas neste país envolvendo-se com questões políticas como, por exemplo, Ian Mckellen, aqui na Inglaterra, ligando-se aos Direitos dos Gays. Você acredita que a repercussão do que aconteceu na Romênia refletiu-se por todo o mundo ocidental?

CARAMITRU - Creio que tem a ver com a coragem que demonstramos ao dizer a verdade durante o regime comunista. As pessoas chegavam e sabiam que havia alguém com força suficiente para contar a verdade, mesmo nesta linguagem secreta. Muitos de nós fizeram o certo. Mas havia gente que declamava poemas na televisão para Ceaucescu e o regime.

DELGADO - É interessante, porque quando existia censura na Espanha, sob o regime de Franco, uma das coisas mais curiosas era os censores terem sido bastante ingênuos, porque eram, quase todos, provenientes das forças armadas ou do clero. Uma das razões pelas quais o teatro catalão era tão vibrante foi porque havia toda uma noção de expressão corporal usada na produção que não era apresentada no texto, já que não podia ser escrita. Eles ensaiavam duas versões: uma para o censor e outra para o público. Isto, por acaso, é semelhante ao que aconteceu na Romênia?

CARAMITRU - Nós tínhamos especialistas em censura. Vocês nem fazem idéia. Não eram militares, não, mas literatos. Prestavam a maior atenção a cada palavra e inflexão.

BARRON - Vocês eram obrigados a apresentar os textos nesta época?

CARAMITRU - Todos os teatros tinham de apresentar o repertório da próxima temporada. Precisávamos esperar um ano até sabermos qual tinha sido a decisão da censura quanto à peça. Eles tinha especialistas que liam o texto e decidiam se havia alguma coisa perigosa nele. Em 1988, eu não recebi permissão para ensaiar *Cenas de uma Execução*, de Howard Barker, que era uma peça muito boa para a época. Eu me encontrei com Barker duas vezes e disse a ele que ele escrevera a peça como se fosse um romeno que vivia em Bucareste. Os censores não liberaram a peça. Eu lutei com eles, dizendo que se tratava de uma estória baseada em uma antiga trama da renascença, passada em Veneza, mas eles não deixaram. Eram espertos. Quando permitiam uma peça, costumavam aparecer e acompanhar os ensaios. E havia pelo menos duas apresentações para grupos da censura antes da liberação definitiva.

BARRON - Quando você encontra alguns dos antigos censores andando por uma rua em Bucareste, o que é que você diz a eles?

CARAMITRU - Eles voltaram ao poder. Temos de bater à porta deles.

BARRON - Então eles continuam trabalhando?

CARAMITRU - Continuam. O Ministério da Cultura é o lugar mais incrível hoje em dia, na Romênia. Há ex-membros do Parido Comunista como diretores de departamentos e as posições mais importantes são ocupadas pelos mais ortodoxos.

BARRON - Mas, tecnicamente, há alguma censura hoje em dia?

CARAMITRU - Temos uma censura financeira tremenda. Por exemplo, papel e datilógrafos são caríssimos.

BARRON - Uma coisa que eu notei na Romênia é que o teatro atrai os jovens. Jovens muito educados parecem conhecer as peças muito bem. Sabem todas as cenas.

CARAMITRU - Não é só o teatro. Os jovens são muito educados porque, à espera por tempos melhores, decidimos que é muito melhor colocar nosso dinheiro e nossa energia a serviço dos nossos filhos.

DELGADO - Que rumo você desejaria ver o teatro romeno tomar nestes próximos dez anos?

CARAMITRU - Deve haver uma lei, ou a liberdade, para criar companhias muito flexíveis. Muitas das pessoas nas companhias são contratadas pela vida toda, o que pode ser muito bom, mas também muito mau. Estou plenamente convencido de que o teatro romeno precisa de dinheiro do estado. O teatro precisa ser subvencionado, senão a força do teatro romeno logo estará perdida.

LEV DODIN

Descrito por Peter Brook como "o melhor conjunto teatral da Europa", o Teatro Dramático Maly de São Petersburgo, sob a direção artística de Lev Dodin, tomou a dianteira como a primeira companhia da nova Rússia, deleitando o público de outros países europeus durante suas longas excursões com um repertório quase todo de peças russas, em montagens carregadas de emoção e cheias de detalhes de intensidade memorável.

Nascido na Sibéria a 14 de maio de 1944, Dodin estudou no Instituto de Teatro de Leningrado, no qual entrou com dezessete anos, estudando com Borin Zon. Apesar de sua prova final ter sido uma adaptação para televisão de *Primeiro Amor*, de Turgenev (1967), seu primeiro trabalho, ao deixar o Instituto, foi no campo do teatro infantil (no Teatro para Jovens Espectadores), e só com a estréia da sua primeira produção independente, *Falência*, de Ostrovsky, é que ele foi aclamado como um jovem diretor de importância. No final dos anos 60 e na década de 70, ele dirigiu os mais importantes teatros da Rússia, incluindo o Teatro Dramático do Bolshoi, onde ele encenou *A Alma Doce*, de Dostoievsky (1981), e o Teatro de Artes de Moscou, onde apresentou *A Família Golovlev*, de Saltykov, Tscedrin (1984). Dodin foi inicialmente convidado para trabalhar no Maly em 1975 pelo então diretor artístico Efim Padve, e sua produção de *O Ladrão*, de Carel Capek, foi aplaudida como uma estréia significativa. O impacto emocional da performance e a atenção minuciosa dada aos detalhes foram características de uma produção que garantiu a Dodin ser convidado para voltar a dirigir novamente lá. Sua segunda produção, a peça com várias estórias, *Casa*, estreada em 1981, adaptada por Dodin do romance de Fyodor Abramov, permanece no repertório desde então.

Assumindo a direção artística da companhia em 1983, Dodin conduziu o Maly para uma estética que se baseia em longos períodos de ensaios, que dão margem a ampla experimentação. A sua grande companhia permanente proporciona uma alternativa bem vinda para o método habitual do ocidente de ensaios de quatro semanas e um esquema de apresentações análogo. Convencido de que as peças de teatro devem gozar de uma vida longa, como um bom livro ou um excelente vinho, Dodin conserva suas montagens em cartaz durante vários anos no repertório. Desfrutando de fortes ligações com o Instituto de Teatro do Estado, onde Dodin é professor, a imensa companhia do Maly é quase toda formada por atores que foram alunos de Dodin. O grupo, portanto, cresceu e trabalhou junto durante um longo período de tempo. Quando acusado de nepotismo por empregar seus próprios alunos na companhia, Dodin respondeu que esta decisão é baseada na necessidade de compartilhar da mesma linguagem teatral.

A companhia é mais conhecida por suas produções de obras russas fundamentais, abrangendo tanto obras clássicas, adaptações dos principais romances realistas (ressaltando a obra de Abramov), novas peças, como *Estrelas no Céu da Manhã* (1987), de Alexander Galin, e criações coletivas como *Claustrofobia*, uma co-produção com o MC93 Bobigny, estreada em 1994. Sofrendo a oposição das autoridades no período pré-Glasnost, quando sua produção de *Irmãos e Irmãs* (1985) foi considerada impatriótica, com os recursos limitados disponíveis na nova democracia, ele precisou ir em busca de fontes de renda alternativas. Fechando sua base em São Petersburgo por muitos meses, na primavera de 1994, o Maly realizou uma excursão européia de relevo, durante a qual críticas eufóricas aclamaram suas apresentações na Grã-Bretanha e na França. *Irmãos e Irmãs*, um épico de seis horas que Dodin, Sergei Bekhterev e Arkady Katsman adaptaram do romance em quatro partes de Abramov, interpretada por um elenco de trinta e seis atores, incluindo a mulher de Dodin, Tatiana Shestakova, oferece um retrato ao mesmo tempo épico e íntimo de um vilarejo mergulhado em pobreza no rastro da Segunda Grande Guerra. Como *Estrelas no Céu da Manhã*, passada em um quartel abandonado onde um grupo de prostitutas são detidas para ficarem longe das ruas do centro da cidade, cheias de turistas por ocasião das Olimpíadas de 1980, e *Gaudeamus* (1993), uma série de dezenove improvisações de grande força física e espírito inventivo, criada com os estudantes do Instituto e baseada numa estória de Sergei Kaleidin, *Irmãos e Irmãs* proporciona uma desconstrução penetrante dos mitos embaçados de prosperidade, ordem e estabilidade que as autoridades comunistas acalentavam. Apesar de os trechos serem agradavelmente diferentes, a utilização inovadora das mais simples imagens, interpretações perfeitas de grande versatilidade e força emocional, uma orquestração bonita da ação cênica dão uma experiência teatral de primeira, difícil de esquecer.

O impacto que o Maly causou na Europa nestes últimos anos garantiu a Dodin e a outros membros da companhia convites para trabalhos no exterior. Dodin visitou a Northern Stage Company em Newcastle-upon-Tyne para auxiliar o diretor artístico Alan Lyddiard com os ensaios da produção de *Estrelas no Céu da Manhã*, no início de 1993. O Maly ganhou vários prêmios de grande importância, inclusive dois na Grã-Bretanha: um Olivier por Realização Notável, o primeiro dado a uma companhia estrangeira, em 1988; e o Prêmio dos Teatros Regionais, em 1992. Dodin é o atual secretário do recém-formado Sindicato Russo dos Artistas de Teatro.

Lev Dodin e Michael Stronin têm sido colegas desde que estudaram no Palácio da Criatividade Juvenil em 1956. Michael Stronin é o dramaturgo do Teatro Dramático Maly.

OUTRAS PRODUÇÕES DE DESTAQUE INCLUEM:

The Master de Maxim Gorky. Theatre for Young Spectators, St Petersburg, 1969.

A Family Affair de Alexsandr Ostrovsky. Theatre for Young Spectators, St Petersburg, 1972.

The Minor de Denis Fonvizin. Theatre of Drama and Comedy, Liteyny, 1977.

The Rose Tattoo de Tennessee Williams. Maly Dramatic Theatre, St Petersburg, 1977.

A New Appointment de Alexsandr Volodin. Maly Dramatic Theatre, St Petersburg, 1978.

Love's Labour's Lost de William Shakespeare. Theatre of the Leningrad Theatre Institute, 1979. Co-directed with A. Katzman.

Live and Remember de V. Rasputin. Maly Dramatic Theatre, St, Petersburg, 1979.

The Devils adaptado por Lev Dodin do romance de Fyodor Dostoevsky. Maly Dramatic Theatre, St Petersburg, 1991.

The Cherry Orchard de Anton Chekhov. Odéon Théâtre de l'Europe, Paris, depois Maly Dramatic Theatre, St Petersburg, 1994.

CRÍTICAS AO SEU TRABALHO:

Porque será que o Teatro Maly é tão bom? Poderíamos mencionar a fluência do trabalho em conjunto, a familiaridade que surge da vida em grupo em uma companhia teatral sob a direção de Lev Dodin, e a longevidade das produções. Mas tudo isso vem, acho eu, do trabalho comum, uma grande idéia do século XX, profundamente marcada na história russa.

(Jeffrey Wainwright, 'Pulling Together', Independent, 27 de abril de 1994, p. 26)

MATERIAL BIBLIOGRÁFICO DE IMPORTÂNCIA:

O'Mahoney, John. 'Buying Time'. *Guardian*, G2, II April 1994, p.6.
Cranitch, Ellen. 'The Punishment Fits the Time'. *Independent*, 23 April 1994, p.28.

Dodin, Lev. 'Pourquoi la Colere?'. *Théâtre en Europe*, 17, July 1988, pp.72-5

LEV DODIN CONVERSA COM ROBIN THORNBER NO ROYAL EXCHANGE TEATRE, MANCHESTER, EM 23 DE ABRIL DE 1994

THORNBER - Eu gostaria de perguntar sobre a gênese deste conceito de conjunto —*ensemble*—na sua companhia. Como começou este trabalho?

DODIN - O trabalho em conjunto no teatro não é minha invenção, nem descoberta. O crédito desta descoberta pertence a Konstantin Stanislavsky que, com Vladimir Nemirovich-Danchenko, construiu o Teatro de Artes de Moscou no final do século passado (embora ele tenha usado como exemplo os teatros do Império Russo e também os teatros alemães pertencentes a Count Mannheim). No teatro em que Stanislavsky trabalhou havia uma tentativa de organizar a ação no palco, mas Stanislavsky e Nemirovich-Danchenko enfatizavam a unidade espiritual do elenco — *ou ensemble* —, e também as ações de todos aqueles que trabalhavam em seu teatro.

Antes de Stanislavsky e de Nemirovich-Danchenko, de fato paralelamente a eles, e até mesmo depois deles, há o teatro como linha de produção. É como uma fábrica que produz rapidamente peças de teatro, assim como um livro produzido em massa, que aparece e desaparece. É característica de nossa época em particular que, paralelamente à produção em massa de tudo, principalmente de bens de consumo, há uma produção em massa de arte e também de teatro. Stanislavsky e Nemirovich Danchenko — as pessoas se esquecem deles, em geral — foram os primeiros a alçarem o teatro ao mesmo nível da literatura, daquela literatura especial produzida por um espírito poderoso. É bem sabido, mas ainda assim muda com o passar do tempo, e você pode voltar a esta literatura, a estes livros. Você pode encontrar algo novo, mais relevante para a época. Você pode descobrir novas expressões, novas cores nestes livros. O mesmo pode acontecer a uma produção teatral. Paralelo ao teatro de Stanislavsky, havia em Moscou um teatro de propriedade de Fyodor Adamovich Korsh e este teatro convidava atores russos excepcionais. O Teatro Korsh tinha produções novas a cada semana, ao passo que as produções do teatro de Artes de Moscou tinham uma vida de quinze a vinte anos — e quando eu digo "vida", quero dizer que as pessoas eram vivas, não eram como produções de cera, feitas uma vez e imobilizadas no correr do tempo. Eles cresciam, eles realmente viviam uma vida.

Estes dois exemplos de teatro são opostos e desde aquela época estas duas tendências vêm coexistindo. Basicamente, há a tendência da linha de produção, e há o teatro que cria peças através de um espírito integral, unido. Um é apenas o lugar onde as pessoas trabalham, o outro é o lugar onde se busca valores espirituais e a peça de teatro é uma espécie de conseqüência, mas a vida espiritual, a exploração espiritual e a pesquisa espiritual são os pontos principais. Os atores de Teatro de Artes de Moscou estavam unidos por um objetivo, um alvo, mesmo sendo indivíduos, de personalidade forte; ainda assim, a vida deles era regulada por certas leis morais e éticas, por um objetivo comum.

Este exemplo do Teatro de Artes de Moscou, vira e mexe, inspira a criação de grupos, a criação de um teatro governado por este espírito. Tem havido grupos bem sucedidos, outros nem tanto, em períodos os mais diversos. Houve, por exemplo, o Sovremennik em Moscou, fundado nos anos 50, e a experiência do Teatro Taganka, de Moscou, com Yuri Lyubimov. Este fato foi muito importante, principalmente porque na Rússia, depois de 1917, a religião era realmente perseguida e foi expulsa da consciência popular e, é claro, a necessidade de espiritualidade sempre existiu. Mesmo antes da revolução, a religião oficial, do estado, não satisfazia os artistas, pois era muito ligada ao governo, às classes dominantes, e era cercada de dogmas. É por isso que a idéia de arte como uma espécie de culto religioso sempre foi forte na Rússia, principalmente na virada do século. (Eu entendo 'culto religioso' como a religião em que o homem se encontra e se descobre como uma personalidade concebida por Deus). Quando Vsevelod Meyerhold criou o primeiro "studio", sob a orientação de Stanislavsky, ele escreveu no programa que o teatro é um lugar religioso em que as pessoas vivem juntas, em um tipo de comunidade, e o ator é um dissidente. A palavra que Meyerhold usou denota a noção de comunidade que não vive de acordo com a religião oficial do estado. Eles vivem como eremitas em uma espécie de catacumba ou caverna, de onde não vêem os outros e se opõem à sociedade. Voltando da história para nossa época, essas palavras serviam como uma espécie de mote para nós. Em 1977, uma companhia composta por meus estudantes e eu viajou ao norte do país com um forte desejo de encontrar material para nossa primeira montagem, *Irmãos e Irmãs*, e a semelhança ficava ainda maior porque morávamos em um mosteiro sem luz nem aquecimento e usávamos velas e fogo. Assim a semelhança era talvez até mesmo simbólica.

Um de meus professores era ligado diretamente a Stanislavsky e outro professor era ligado a Meyerhold. Assim, eu provavelmente devo ter absorvido do leite de meus pais teatrais a idéia de que o teatro é não só uma parte importante da vida, mas a própria vida. Apesar de todas as dificuldades da época, eu tentava seguir esta idéia. Eu tentava desenvolver esta idéia nas primeiras peças que dirigia e também ao ensinar a mesma idéia a meus alunos. Aqueles anos foram realmente muito difíceis, pois vivíamos em um sistema muito cruel. Havia períodos enormes de minha vida em que eu não tinha emprego algum, porque os oficiais não queriam deixar que eu trabalhasse no teatro, mas eu tinha oportunidade de me comunicar com os jovens, primeiro com meus colegas, depois com as pessoas um pouco mais novas e daí com outras muito mais novas do que eu. Às vezes, esses jovens me deixavam porque tinham que trabalhar em outros teatros e ganhar a vida mas nossos laços eram fortes e eles acabavam voltando. Sempre guardávamos nosso sentimento para o teatro, da maneira como o concebíamos. É algo muito interessante e também forte, porque, uma vez que você possui seu sentimento e sua compreensão, se você tiver ensinando seus valores, você tem que segui-los porque a pessoa que aprendeu com você acredita em você. É impossível voltar atrás.

Trabalhei como diretor convidado no Teatro Maly nos anos 70, e era um teatro como outro qualquer, não havia nada de especial nele. Então convidei alguns de meus estudantes para trabalharem comigo. Já que o Teatro Maly não era meu e estava sujeito a outras leis e normas, às vezes eu tinha que fazer concessões. E certa vez — eu não me lembro exatamente quando — houve um incidente, e um de meus alunos antigos que estava trabalhando comigo no Teatro Maly disse: "Se isso tivesse acontecido em nossa época de estudantes, você não teria nos perdoado".

Quando, em 1983, eu fui convidado para ser diretor artístico do Teatro Maly, comecei meu trabalho no teatro convidando alunos antigos para este teatro bem pequeno — Maly, em russo, significa "pequeno". Era, e ainda é, um prédio bem pequeno. Foi aí que eu comecei a "colecionar" meus alunos, que pertencem todos a gerações diferentes. Este processo teve início quando comecei minha carreira de professor em 1967 e vem continuando até agora. O fato é que agora, para mim e para muitos atores, o Teatro Dramático Maly não é apenas um teatro, mas parte de nossas vidas. É claro que esta vida não é tão simples assim. Como em qualquer família, há conflitos e problemas, às vezes ficamos de saco cheio uns dos outros. Por exemplo, nós (Michael Stronin e eu) nos conhecemos em 1956, e já há tempo suficiente para que a gente fique cansado um do outro!

THORNBER - Como você vê esse papel dentro do grupo? Você é como o pai da família?

DODIN - É difícil dizer que eu seja o pai dessa família. Eu posso me considerar o pai da família, mas alguns atores devem me achar um filho da puta. De certa forma, sim, eu acho que tenho que ser a figura paterna. Há talvez um sentimento de que os amo porque, de certa forma, eles são minhas criações, e eu também sou uma criação deles. Quando acontece alguma coisa, eu realmente fico chateado e triste, fico nervoso e os atores sabem. Quando tenho de dar um esporro em alguém, e isso acontece, e quando tenho que usar uma linguagem dura, no dia seguinte nós podemos estar aos beijos e abraços e cheios de carinho, já que eu acho que, com raríssimas exceções, eles compreendem que eu faço isso para que as coisas melhorem, e não o contrário. Também há outra coisa importante. Quando algo não sai do jeito que a gente quer, quando somos criticados ou alguém fracassa em um papel, compreendemos que é uma fase da atividade criativa da pessoa; pode acontecer de serem um sucesso ou um fracasso, é normal. O próximo papel vai ser muito melhor. É isso o que nos distingue de outros teatros em que o sucesso é muito importante, já que, se você é um sucesso, você mantém sua posição, seu salário, e vai em frente. O fracasso é muito perigoso. Contudo, o fracasso leva a resultados artísticos, já que, se você não teme o fracasso, você pode tentar, experimentar, buscar novos caminhos, ao passo que o medo do fracasso não te deixaria fazer algo novo, somente o de ontem, a repetição daquele sucesso.

THORNBER - Você é considerado menos autocrático, como diretor, do que alguém como Yuri Lyubimov. Isto se deve à sua abordagem holística do teatro e da vida?

DODIN - O teatro me interessa, não como um lugar em que eu realize a minha prosperidade, mas um lugar onde eu descubra algo: algo em mim, em minha atuação. Para mim, um teatro fica mais interessante como um lugar onde eu possa viver, comunicar, e é por isso que uma peça teatral em si torna-se secundária, quase um subproduto. Para mim, o processo de conhecimento, de aprendizagem, é mais interessante do que o resultado final da produção da peça. É por isso que para mim é importante saber o que os outros pensam, o que eles podem criar, de que maneira podemos nos complementar, assim por diante.

Eu também me baseio na crença de que no teatro real o ator é o co-autor de uma montagem. Só assim a individualidade do ator pode ser revelada e posta em ação. Isto não significa que eu seja incapaz de usar minha vontade quando necessário e, às vezes, até sem necessidade. Às vezes você tem que ter uma força de vontade para mexer com o ator e soltar sua criatividade, uma força de vontade tão forte quanto aquela que seria usada para estrangular um processo criativo. Eu fico chateado quando vejo uma peça em que a única pulsação criativa em ação é a do diretor, enquanto que as outras trinta pessoas no palco podem até ter uma pulsação; mas estas trinta pulsações unidas, não são apenas trinta, são muito, muito mais. É como a noção de massa crítica na física, em que a massa chega a certo ponto em que há uma explosão. Nós vemos que, com freqüência, o combustível é usado, mas não pega fogo.

THORNBER - Suas primeiras montagens para o Teatro Maly, especialmente as adaptações de Fyodor Abramov, foram revistas como precursoras da Glasnost. Em que medida as mudanças políticas dos últimos nove anos afetaram sua maneira de trabalhar?

DODIN - Eu acho que a esfera da arte está sempre sujeita a mudanças políticas: um artista, um criador, é sempre o mesmo, no sentido de que há algo suspeito se o artista tiver que se adaptar à situação política. Ao mesmo tempo, porém, do ponto de vista do trabalho prático, nós temos mais liberdade. É mais fácil trabalhar agora. Você pode gastar menos energia em coisas estúpidas. Em nossa época pré-Glasnost tínhamos que despender muita energia para garantir que esta ou aquela montagem pudesse ser exibida para a platéia. Éramos sempre levados a entrar em todo tipo de discussão e argumentos com as autoridades. Agora, há uma grande liberdade de escolha no que diz respeito a material. Se por um lado esta situação facilita a sua vida, por outro, é mais complicado, pois quando você tem um campo de escolha maior, é mais difícil escolher. Grande parte da nossa energia é gasta procurando financiamentos, o que também é estúpido. É interessante que, quando se passa por grandes mudanças, é fácil descobrir que as tolices e cretinices não mudam, apenas um conjunto de boçalidades é substituído por outro.

THORNBER - Você obteve a liberdade e perdeu a segurança financeira.

DODIN - Não é tão simples assim. A segurança financeira do passado era do nível de um mendigo, mas havia igualdade em todos sermos mendigos. Também naquela época, nossas exigências eram bem mais modestas. Agora nossas exigências mudaram e os preços mudaram. Surgiram pólos extremos de gente muito rica e muito pobre e, neste sentido, a vida ficou muito mais difícil. Surgiram problemas. A cultura, na Rússia, sempre teve um quinhão pequeno. Há uma ilusão difundida por aí de que no passado a cultura estava salva e bem-de-vida. Não, não estava, mas pelo menos nós tínhamos, metodicamente falando, o suficiente para não morrermos. Hoje em dia, o perigo de os teatros morrerem é muito maior; contudo, ainda há a possibilidade de sobrevivência. Agora, você pode ter várias coisas à mão; no passado, você estava na mão de alguém.

THORNBER - Esta turnê de seis meses é parte da nova abordagem independente, uma tentativa de criar seu próprio caminho, por assim dizer?

DODIN - Sim, mas procuramos trazer uma combinação interessante de nossos trabalhos nesta turnê. Acho importante viajar não com uma peça, mas com várias. Você pode entender melhor o que é um teatro vivo quando traz uma parte considerável de seu repertório. Também ganhamos muito quando estamos no estrangeiro. Por exemplo, depois desta turnê, traremos a São Petersburgo três novas peças. Nós temos uma percepção do que acontece na Europa no momento, mas também temos um sentimento forte do nosso lar, que no caso é a Rússia. Quando voltarmos à Rússia, nosso sentimento caseiro será ainda maior. Acho que quanto mais a mentalidade de cada pessoa se alarga, mais o lar e o mundo têm a ganhar. Isso é muito importante neste final de século, com essa onda atual de ódio, em que as nações levantam suspeitas mútuas. Será de vital importância se houver uma maneira de nos entendermos melhor.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 1 - Suas montagens certamente vêm do trabalho em grupo e se desenvolvem a partir do traba-

lho de improvisação. Neste caso, eu gostaria de saber: por que você perde tempo com autores mais convencionais? Eles têm algum valor?

DODIN - Quanto melhor a peça, mais valor ela tem. *O Jardim das Cerejeiras* de Chekhov por exemplo, é uma peça bem convencional neste sentido, e é de muito valor para mim. A questão crucial, contudo, é alcançar o centro deste valor, como penetrar neste mundo perfeito, porque, para mim, Chekhov oferece um mundo criado à perfeição. Como fazer para penetrá-lo, não posso quebrá-lo porque é impossível quebrar Chekhov — mas como fazer para alcançá-lo, é a grande questão, entre todas. A pior peça ou, pelo menos uma peça menos perfeita — eu reconheço que isso é relativo — é fácil de alcançar, já que uma peça menos perfeita é mais aberta. Quando lidamos com obras-primas, se elas são perfeitas, então são fechadas. Ouvir a melodia daquela peça, que é relevante para você, e você mesmo ser relevante para sua época, torna aquilo que te acontece adequado àquela obra-prima.

Mesmo que você lide com essa obra-prima, você tem que renová-la, porque algo vivo só pode ser criado por você ao se tornar novo. Assim, você começa a entender coisas muito simples que estão dentro da peça. Quando você compreende que tal peça é uma obra-prima, você compreende coisas muito complicadas, mas quando você penetra na peça, você compreende noções e coisas muito simples e, quando estas palavras simples tornam-se as suas próprias palavras, há aí uma conquista. Este processo é muito longo, mas seja lá o quanto você respeite a peça, este processo precisa ser muito livre, porque você não irá muito longe se tiver apenas imenso respeito pela peça.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 2 - Eu tive sorte de assistir aos atores do Teatro Maly e fiquei apaixonado pela altíssima qualidade das performances dos atores. O Chekhov que vi foi muito leve, enormemente emotivo e generoso. O estado de espírito dos atores no palco foi de uma generosidade tão inspirada que eu adoraria ouvir alguns comentários sobre como os atores são treinados.

DODIN - Claro, é difícil descrever o processo em poucas palavras, porque é um processo contínuo que dura toda a nossa vida. Um pouco antes da apresentação de ontem, que foi *Estrelas no Céu da Manhã*, tivemos outro ensaio da mesma peça e ainda nos criticávamos e descobríamos coisas novas. Esta é uma das maneiras de criar e educar atores, significa que o processo não está terminado e nunca acabará, que a verdade ainda não foi descoberta e que há sempre um grande espaço para continuar e descobrir. Este sistema e este processo nunca devem terminar em qualquer etapa, seja ela uma aula na escola, um ensaio, ou até mesmo a apresentação.

De fato, há todo um sistema de treinamento (que levaria muito tempo para descrever) e este sistema é voltado à aquisição da habilidade em fazer um ator sempre se relacionar com a época, a atmosfera presente e o momento presente da vida. Ele deve sempre compartilhar aquilo que ele obtém do que está ao seu redor, ele deve compartilhar isso com os outros, não necessariamente através da fala, mas através de si próprio, de seus talentos de ator. Quando alguém — seja ator ou estudante — começa a me contar algo, a descrever algo, eu sempre digo: "Pode parar. Não fale, vá e simplesmente mostre o que você sente. Este é o seu texto, seu trabalho, apenas represente o que você sente". Então descobrimos que se pode na verdade representar tudo, você apenas tem que representar com seu próprio ser, não com uma figura imaginária que você desconhece. Tentamos nos abrir para o outro, não na vida, mas no palco. Na vida, muita gente pode ser bem modesta e fechada, porque, com freqüência, se confunde liberdade na vida com liberdade no palco. Elas são coisas diferentes. Tenho notado com freqüência que, quanto mais a pessoa se sente livre na vida, mais a pessoa fica constrangida no palco, provavelmente por gastar, na vida, um monte de energia que deveria ser colocada no palco.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 3 - Quando você está dirigindo uma peça, você sente que há um momento em que você se distancia de tudo para ver como a peça cresce sozinha, ou você continua participando?

DODIN - Eu às vezes tento me persuadir de que a peça deve crescer sozinha. Algumas vezes, quando eu não estava satisfeito com o que tinha feito e não sabia o que fazer, eu deixava as coisas ficarem do jeito que estavam e, depois de algum tempo, eu voltava e percebia que, sem a minha participação direta, algo tinha se desenvolvido e crescido. Às vezes, porém, acontece o contrário: eu vejo que durante minha ausência surgiram tantos problemas que não há remendos que dêem jeito.

THORNBER - Lev, você trabalhou com a Northern Stage Company em Newcastle há um ano, em uma versão inglesa de *Estrelas no Céu da Manhã*. Você gostaria de voltar a trabalhar com atores ingleses em outra ocasião?

DODIN - Com certeza; aquela experiência foi muito interessante porque eu não encerrei a peça, o que foi muito bom para mim. Eu quero falar um pouco sobre Alan Lyddiard, um homem muito corajoso e batalhador, um grande pesquisador, que deixou que eu, um estrangeiro, estivesse dentro de seu próprio laboratório, e desfrutamos de uma atmosfera muito agradável. Fizemos amizade com os atores, assim como há três anos, quando fizemos um *workshop* internacional na Escócia, perto de Melrose. Sempre que eu lido com atores britânicos, de um jeito ou de outro, eu descubro uma grande reserva de energia, uma reserva enorme de talento, que é muitas vezes pouco usada, e eu acho que ainda há uma grande torrente de forças criativas no teatro britânico. Pode parecer um pouco imodesto, mas se nossa turnê e nossas apresentações aqui puderem ajudar outras pessoas a encontrarem coragem, seguirem em frente e terem mais determinação em seus trabalhos, nós ficaremos imensamente felizes.

DECLAN DONNELLAN
e NICK ORMEROD

Declan Donnellan (nascido em Manchester no dia 4 de agosto de 1953) e Nick Ormerod (nascido em Londres no dia 9 de dezembro de 1951) encontraram-se na Universidade de Cambridge, onde estudaram direito. Eles formaram o Cheek by Jowl em 1981, após um período no qual eles trabalharam ora juntos ora separados, como diretores ou desenhistas, para diversos tipos de teatro. Desde então se tornaram realmente internacionais, levando suas peças para platéias espalhadas por mais de quarenta países, transformando o conceito de turnê mundial em uma especialidade da companhia. Isto é mais do que turismo teatral é um fato revelador da distinta arte do diretor e do cenógrafo. As turnês extensas, algumas vezes por mais de um ano, permitem o crescimento orgânico dos atores com os textos clássicos, o que tem sido a marca registrada da companhia, e a essencial simplicidade dos cenários que permitem às peças parecerem tão frescas e despretensiosas. O trabalho dos dois está inteiramente centrado no ator e na relação de proximidade entre ator e espectador, e é no palco internacional, onde o ator não tem nada fácil ou falso em que se basear, que Donnellan e Ormerod desenvolveram a arte de encontrar o absolutamente essencial da experiência teatral.

O teatro deles é baseado no show *per si*. Diretor e *designer* dão espaço ao ator como contador de história e não tentam dissimular ou se esconder através do cenário ou do processo mecânico do teatro. Assim sendo, no começo da premiada produção de *As you like it* (1991-1994), os atores ficaram num cenário vazio em simples roupas pretas e brancas, olhando a platéia. Eles mostram seus corpos masculinos com os quais a peça seria feita e revelaram-se como os contadores da história. Esta é a mais importante marca registrada do trabalho de Donnellan e Ormerod.

No Cheek by Jowl e no Royal National Theatre, do qual Donnellan tornou-se diretor associado em 1990, eles consistentemente escolheram trabalhar com os clássicos da literatura européia, com Shakespeare liderando a lista que incluía Wycherley, Racine, Etherege, Corneille, Ostrovsky, Sófocles, Lope de Vega, Lessing e Ibsen. Com o Cheek by Jowl eles também adaptaram um romance do século XIX (*Vanity Fair*, de William Thackeray, 1983), e Donnellan escreveu uma peça (*Lady Betty*, Cheek by Jowl, 1989), com similaridades do século XIX em sua viagem. O National também deu a eles a oportunidade de trabalharem em dois textos norte-americanos com os quais alcançaram incomparável sucesso: de Stephen Sondheim, *Sweeney Todd* (Cottesloe/ Lyttleton, 1993) e as duas partes de *Angels in America* (Cottesloe, 1992/4), de Tony Kushner.

Em todos os trabalhos, de Sófocles aos musicais americanos, são caracterizados pelo mesmo desejo de montar uma estrutura que libera o ator a reinventar a peça espontaneamente de Kushner, achando regras que deixem os atores livres. A fantasia épica baseada na América contemporânea, foi a primeira vez em que Donnellan e Ormerod escolheram para trabalhar uma nova peça de autor vivo. Embora eles tenham freqüentemente trabalhado diretamente com tradutores quando novos textos eram preparados para produções. Com Kushner nos ensaios ou faxeando novas versões do *script* dos EUA, a relação era explosiva, porém imensamente criativa no trabalho com cada um destes textos contemporâneos. Donnellan e Ormerod se desfizeram do desnecessário para encontrar o ponto nevrálgico dos dilemas que são as bases de todo drama clássico.

Seus métodos de ensaio permitem ao diretor, cenógrafo e ator colaborarem e explorarem sem imposições as intenções diretoriais.

Este processo aberto e acessível reflete o caminho pelo qual o Cheek by Jowl procurou democratizar a paisagem cultural da Inglaterra com apresentações clássicas por diversos caminhos pelas cidades pequenas. Com a sua própria companhia, assim como com o Royal National Theatre, eles perseguiram rigorosamente a política de um grupo integrado, contratando atores negros para o repertório clássico, selecionando atores de acordo com o talento e não apenas a cor da pele. Esta colaboração empresarial estendeu-se inclusive ao mesmo diretor musical (Paddy Cunneen), à diretora de movimento (Jane Gibson) e, quando trabalhando com o Cheek by Jowl, a mesma diretora administrativa (Barbara Matthews).

Eles dirigiram óperas para a Ópera Nacional Inglesa. (*The rise and fall of the city of Mahagonny*, de Brecht e Weill, no The Coliseum, Londres, 1995). O sucesso e o prazer que tiveram produzindo o primeiro filme, *The Big Fish* (Channel 4, 1991), indicam que esta é apenas uma das possíveis formas futuras de direção do primeiro time do teatro britânico. O trabalho deles para Cameron Mackintosh para um musical escrito sobre Martin Guerre é mais um ponto de partida que trará estes sensacionais artistas a uma platéia maior. Todas as 15 melhores produções de Donnellan e Ormerod foram indicadas para o prêmio Olivier, desde o Prêmio para o Estreante Mais Promissor em 1985. Os prêmios Olivier incluem Diretor Novato do ano (Donnellan, 1987,1995), Cenógrafo do ano (Ormerod, 1988), melhor diretor de um musical (1994), prêmio Kenneth Tynan para Realização de Sucesso (Donnellan, 1990). Suas produções também foram honradas com o Time Out, Prudential, outros prêmios Olivier, e a diretora administrativa do Cheek by Jowl, Barbara Matthews, foi premiada com um CBE.

OUTRAS PRODUÇÕES DE DESTAQUE INCLUEM:

The Country Wife, de William Wycherley. Cheek by Jowl, British tour, 1981.

Othello, de William Shakespeare. Cheek by Jowl, British tour, 1982.

Pericles, de William Shakespeare. Cheek by Jowl, British and international tour, 1984.

Andromache, de Jean Racine. Cheek by Jowl, Turnê Britânica, 1984.

A Midsummer Night's Dream, de William Shakespeare. Cheek by Jowl, Turnê Britância e internacional, 1984.

The Man of Mode, de George Etherege. Cheek by Jowl, Turnê Britância, 1985.

Twelfth Night, de William Shakespeare. Cheek by Jowl, Turnê Britância e internacional, 1986.

The Cid, de Pierre Corneille. Cheek by Jowl, British tour, 1986.

A Family Affair, de Alexsandr Ostrovsky, uma nova versão de Nick Dear. Cheek by Jowl, Turnê Britância, 1988.

Philoctetes, de Sophocles. Cheek by Jowl, Turnê Britância e internacional, 1988.

The Tempest, de William Shakespeare. Cheek by Jowl, Turnê Britância e internacional, 1988.

Fuente Ovejuna, de Lope de Vega. National Theatre, Turnê Londrina internacional, 1989.

Sara, de Gotthold Lessing.Cheek by Jowl, Turnê Britância e internacional, 1990.

Hamlet, de William Shakespeare.Cheek by Jowl, Turnê Britância e internacional, 1990.

Measure for Measure, de William Shakespeare. Cheek by Jowl, Turnê Britância e internacional, 1994.

CRÍTICAS AO TRABALHO DA DUPLA:

Juntos, formaram o Cheek by Jowl, montaram Angels in America e Sweeney Told no Royal National Theatre... Eles são, ao lado do Manchester United, um dos times mais formidáveis da Inglaterra.

(Michael Billington, 'Pick of the Crop', Guardian, 19 de abril de 1994, p. 48).

O trabalho de Nick e de Declan tem sido altamente impresionante. As montagens de Nick não violam o espaço, antes destacam as estórias e suas temáticas. A imaginação de Nick vai além, adicionando elementos úteis, não gratuitos, à cena. Eles formam em duo esplêndido.

(Sam Wannamaker, citado por Simon Read em *Cheek by Jowl: Ten Years of Celebration,* p. 113).

[Declan e Nick] transformaram o espaço vazio em um playground para a imaginação, com apresentações deliciosas... Fazer teatro é contar estórias e eles conseguiram, com sucesso, contar velhas estórias sob luzes novas.

(Khalid Omar Jared, 'O que Está Acontecendo', 19 de junho de 1990, p. 46).

MATERIAL BIBLIOGRÁFICO DE IMPORTÂNCIA:

Reade, Simon. *Cheek by Jowl: Ten Years of Celebration.* London: Absolute Classics, 1991.

Witchell, Alex. "A Director with a Taste for Surprise and Danger". *New York Times*, 2 October 1994, pp 6-7.

DECLAN DONNELLAN E NICK ORMEROD EM CONVERSA COM PAUL HERITAGE NO THE COLISEUM, LONDRES, 30 DE MAIO DE 1995

HERITAGE - Qual a diferença entre trabalhar para o Cheek by Jowl e trabalhar com companhias como o National Theatre ou a English National Opera? Por que vocês continuam a achar necessário conservar o Cheek by Jowl?

DONNELLAN - O Cheek by Jowl é absolutamente crucial por um motivo que nos mantém sadios. Nós administramos o Cheek by Jowl porque podemos manobrar a maior parte da companhia. É uma companhia que não necessita de nenhum esboço prévio antes do começo dos ensaios. Nós nos reunimos no primeiro dia de ensaio, ensaiamos a peça durante seis ou sete semanas, durante as quais Nick mostra o cenário e a apresentamos a uma platéia. As platéias são diferentes porque variam de cidade para cidade, de país para país. Para começar, ensaiamos muito, mesmo em turnês e então no final ensaiamos uma vez por semana. Mas, durante este tempo, o trabalho torna-se melhor; por melhor eu digo mais satisfatório e acho que a platéia sente o mesmo. Não existe nada mágico a este respeito, apenas tem a ver com um trabalho muito duro e com o fato de que a peça, na sua noite de abertura, é muito diferente da peça que termina.

Ela cresce sistematicamente desde o início dos ensaios em termos de concepção e nós seguimos com algumas idéias preconcebidas do que a peça é ou então nós estamos preparados para deixar de lado rapidamente qualquer idéia se acharmos outra melhor. Nós normalmente descobrimos que realmente não sabíamos do que a peça tratava até a última apresentação, o que é uma pena. Temos tido toda a sorte de revelações um ano após a última apresentação de *As You Like It*, o que não é muito útil, não é? Mas estas coisas são o processo criativo e isto é parte de nossas vidas.

HERITAGE - Jatinder Verma falou em sua entrevista da importância para ele de que a Tara Arts continue itinerante, por

causa da mudança do espaço físico, da mudança de relações com a platéia. Como vocês notam isto funcionando quando estão viajando com a peça ?

DONNELLAN - São as coisas superficiais que tendem a mudar de país para país; o essencial continua o mesmo. Você vê através da banalidade e começa a descobrir pouco a pouco o que é essencial. Foi muito interessante voltar ao Albery Theatre em Londres com *As You Like It* porque você se dá conta do que existe de estranho e superficial na platéia londrina, assim como em Paris. Curiosamente; é como sobrepor diferentes transparências: quando você as alinha, vê-se o que restou de verdadeiro através destas experiências, vê-se o que é mais humano e isto te dá confiança e coragem para ir adiante em como desenvolver a peça, e em como você verá o seu próximo trabalho.

É a experiência mais desnudadora e você começa a perceber o que é ou não essencial. Pequenos pedaços tornam-se mais complexos, mas a maioria das coisas fica mais simples. É muito difícil dizer, mas tem-se uma visão mais clara do que deve ser realmente "verdadeiro", vendo através da disciplina de várias culturas, cidades e pessoas e também vendo em espaços diferentes, porque você não é tapeado por um proscênio ou uma acústica em particular. Eu penso que peças são a respeito do ser humano e o que transcende o ser humano. É isto que particularmente me interessa: a humanidade em circunstâncias díspares.

Este é apenas o nosso ponto de vista pois ficamos felizes com as turnês; não será sempre assim, mas, até agora tem sido. Tenho certeza que isto também pode ocorrer nos apresentando a uma comunidade em um dado teatro. Só que para nós deste modo é muito enriquecedor.

HERITAGE - Você trabalha com peças linguisticamente complexas e então as leva para platéias que não falam inglês. O que é importante a este respeito, para os atores e para você?

DONNELLAN - Existem algumas coisas muito irritantes a respeito das peças que escolhemos : elas são incrivelmente velhas, muitas delas escritas por pessoas mortas e elas são cheias de palavras. Eu não sou particularmente atraído por nada destas coisas. Acontece que são grandes peças com as quais você pode fazer longas turnês, porque elas oferecem uma infinidade de elementos que combinam aparentemente com o mundo moderno – política, sexo, amor, o sobrenatural. Todos estes elementos são bem explorados no âmago destas peças que apresentamos. Mas, somos escravos da palavra por ser nosso trabalho fazer parecer que estas palavras nasceram espontaneamente. O que acontece no palco é que o texto tem de aparecer de uma maneira que faça com que as palavras nasçam espontaneamente. A platéia não deve perceber que está escutando algo linguisticamente denso. A platéia deve ter consciência da presença real de vida e não fantasiar como será bom ter sobrevivido a 3 horas de provações.

HERITAGE - Com o quê a platéia se conecta ? Eu tenho assistido suas produções com platéias estrangeiras que estão absolutamente absorvidas, ainda que não compreendam uma palavra.

DONNELLAN - Mas o essencial não é a palavra. A palavra é apenas a superfície de alguma coisa. O que é realmente importante é o que faz a palavra acontecer, que são a imaginação e a crença, que tornam a palavra inevitável. Os atores precisam ver as palavras de Shakespeare como um pretexto e aceitarem que o que a platéia verá é outra coisa diferente do texto, porque na realidade eles podem ler o texto em uma biblioteca. A platéia na realidade, não irá ler o texto. Curiosamente, o texto é um catalisador para algo mais, esta é uma maneira de ver a coisa. Não é só desta maneira, pois algumas pessoas realmente vão para ver texto e isto também deve ser levado em consideração. Mas a natureza móvel do teatro é o que nasce no ator e na platéia e faz o texto parecer inevitável – a especificidade. O texto é uma generalização; a crença e a imaginação do ator devem ser específicas. Por isso, torna-se desnecessário dizer que não existe *Hamlet* pois existem tantos Hamlets diferentes quanto há atores multiplicados pelo número de dias da semana. Ver como o ator fez estas palavras ficarem específicas é que é emocionante.

HERITAGE - Você formou um projeto de grande colaboração ao longo de vários anos com os atores, com Paddy Cunneen, o diretor musical da companhia; com Barbara Matthews, sua administradora, e Jane Gibson, a coreógrafa. Mas, no centro de todo o trabalho, está a sua colaboração como diretor e cenógrafo.

ORMEROD - A essência do Cheek by Jowl é o nosso trabalho de equipe. Eu me envolvo na escolha da peça, na escolha dos atores, estando no máximo possível de ensaios que posso e criando no chão. Este é o processo pelo qual passamos. Ainda bem que o time está completo, com Paddy, nosso músico, e Jane Gibson, a coreógrafa. Existem tantas coisas imprevisíveis no teatro que é preferível trabalhar com um time permanente, ou o mais permanente possível neste mundo de tantas mudanças: em alguns casos você remove algumas das variantes e recomeça do primeiro passo. Nós acreditamos ser esta a maneira mais simples de abordar as peças.

HERITAGE - É esta simplicidade, que é característica de todas as suas concepções para o Cheek by Jowl, relacionada com o que Declan diz, a respeito de como fazer a palavra acontecer?

ORMEROD - É um clichê dizer que Shakespeare pinta suas próprias cenas e que não precisa de um cenário, mas é verdade que a palavra, na maioria das peças, faz isto. Nada realmente é mais necessário do que o ator e um lugar para ele se sentar – às vezes nem isto. Então começa-se com a vantagem de realmente não precisar de nada. A essência do teatro é sujeitar-se ao que se realmente precisa e talvez uma mesma coisa exerça diferente funções, o que é teatral em si só. O lado visual floresce deste essencial, o que vem a ser similar com o que Declan vem falando a respeito do refinamento da essência da performance.

HERITAGE - A outra coisa clara a respeito do Cheek by Jowl é a colaboração com o ator. A companhia parece ter se tornado um campo de treino para atores jovens.

DONNELLAN - Sim, eu considero isto muito importante para nós. É importante para mim, pois eu aprendo com os atores. Nem sempre são atores jovens, mas estamos sempre ávidos para aprender. Eu deixo muito claro que não estou na posição de professor para um ator, mas sim na de um treinador para um atleta. Para mim, o teatro está na sua melhor forma quando eu aprendo também. Logo, enquanto todos nós compreendemos que estamos aprendendo, ganhamos com a experiência. O que é muito importante, oposto à idéia de sermos *experts* prestigiados. Eu não me sinto assim. Quando entro numa peça, eu posso sentir confiança, porque algo já aconteceu antes, o que é muito diferente de ter apenas a técnica como base.

O teatro é o lugar onde pessoas se encontram e com muita freqüência podemos nos evadir deles fazendo muito barulho. Técnicas de evasão (de maneira que não haja encontros) são comuns e uma delas é ter muito cenário, ou muita música ou muito charme ou muito de qualquer outra coisa. Existem várias maneiras de se fazer barulho. Existe algo a respeito do âmago de uma experiência teatral que é o que o Nick tenta conseguir visualmente e eu tento com os atores, que é a crença que em algum lugar, mesmo no olho do furacão, existe a calma e o silêncio onde realmente nos encontramos. É a parte sacramental do teatro para mim, e isto é a única coisa que me interessa: a idéia de encontrar outras pessoas e investigar a partir daí.

HERITAGE - O seu trabalho com atores estendeu-se em *workshops* na França e no Brasil...

DONNELLAN - Sim. Nós estamos a ponto de trabalhar na Itália com atores de toda a Europa, estamos indo para um *workshop* com algumas peças gregas em grego arcaico, do qual nada entendemos, o que será muito interessante. Tudo o que entendemos é o barulho que as palavras fazem.

HERITAGE - Mas existe algo para você que defina um ator inglês ?

DONNELLAN - Não. Existem pessoas da nossa cultura, logo estamos muito próximos para conseguirmos vê-los. Mas nossos atores são muito apreciados pelo mundo afora, em todas as culturas que visitamos as pessoas consideram nossa atuação tipicamente inglesa, assim como achamos os atores russos tipicamente russos, mas nossos amigos russos dizem : "Como vocês podem generalizar a respeito de atores russos?" E nós dizemos : "Como vocês podem generalizar sobre os atores ingleses?" Logo, estamos muito próximos para podermos ver.

HERITAGE - Há alguma coisa que você queira descobrir trabalhando com atores internacionais?

DONNELLAN - Não existe nada por trás do que fazemos. É realmente uma viagem de descobertas e exploração, sem sabermos onde termina. Eu não sei o que vai acontecer com atores russos, italianos, poloneses e húngaros. Da mesma maneira que não sabíamos o que iria acontecer com o Cheek by Jowl, como ainda não sabemos. Eu acho muito importante que o Cheek by Jowl conserve sua característica de improvisação, que possamos inventar o que estamos fazendo ao longo do tempo.

HERITAGE - Porque é que em seus *workshops* para atores você freqüentemente se concentra no medo?

DONNELLAN - Posso falar espiritualmente a este respeito, mas para alguns isto apareceria como um atalho. Sempre digo aos atores ensaiando que o que falo não precisa necessariamente ser verdadeiro, mas útil. Nós precisamos entender que todos nós somos afligidos pelo medo e nós temos que reconhecê-lo. O medo é apenas uma ausência – a pura negatividade – que apenas parece ser real. Como o diabo, que realmente não existe: você retira a máscara e não existe nada lá. Mas o fato de o medo não existir não significa que podemos nos livrar dele. Ele não pode existir no presente. Pois o presente existe. Então são inventados dois tempos inexistentes para o seu *eu* inexistente governar: o passado e o futuro. Nós gastamos muito tempo nos ensaios tentando curar o medo por seus sintomas e suas causas. Os sintomas são divisão, separação e o sentimento de estarmos sendo julgados, o que significa que você começa a julgar. Estas são as coisas às quais tentamos nos dirigir. É muito diferente com diferente atores, e muito mais diferente ainda durante as diversas fases da sua própria vida. Sua própria opinião ao longo do tempo muda. Você tenta seguir adiante com um espírito de grupo generoso e cada um de nós tenta ultrapassar nossas vaidades individuais para saber que o todo é muito maior que a soma das partes. Isto é o que potencialmente comove e transcende a respeito do teatro: quando pessoas se juntam numa sala, algo extraordinário pode acontecer, que não tem inteiramente nada a ver com eles.

HERITAGE - É possível trazer esta metodologia para o seu trabalho atual de *Mahagonny*, de Brecht e Weill, para a Ópera Nacional Inglesa ?

DONNELLAN - Há um limite pequeno. Em última análise as artes da música, de atuar e outras não são separadas, mas, praticamente, elas se separam pelo medo. Medo, como sempre, disfarçado.

Um dos grandes problemas com o medo é que ele tende a se reproduzir mais facilmente em grandes instituições. É muito importante para nós que o Cheek by Jowl tenha apenas 14 pessoas e elas estão quase permanentemente em turnês, de maneira que não nos separamos em partes. Nós não viajamos como uma família ou comunidade, mas um certo grau de proximidade está sempre presente. Você não pode contar com isto e se isto não está presente, não só é desapontador como o trabalho não é francamente tão bom como deveria ser. É lógico, algumas vezes a proximidade existe e o trabalho é uma merda, mas na maior parte estamos próximos e fazemos o melhor possível como resultado disto. Mas, quanto maior o grupo, maior a dificuldade. Em uma ópera você tem a orquestra, o coro e os músicos. A grande coisa do Cheek by Jowl é que podemos ser mais específicos a respeito da maneira a quem nos endereçamos, ao invés de eu em um canto fazendo a minha parte e o diretor de palco em outro fazendo a dele.

ORMEROD - O medo primário de um cantor é a voz. Este é um medo secundário no trabalho do ator e deve ser aterrorizante se a voz foge.

DONNELLAN - Hoje eu estava dando notas para os cantores. Eles estavam muito confortáveis e tomando notas. Mas, foi interessante notar que eles viam claramente cada nota como mais uma coisa a lembrar ao invés de ser parte de um todo na vida do palco. Atores, em geral, querem impressões, eles querem saber a respeito de suas performances. Eles vêm falar com você a este respeito porque sabem que isto é um guisado muito rico. Mas é muito engraçado conversar com os músicos porque o compromisso emocional é freqüentemente com a música, como se fosse algo diferente. Não deveria ser assim, mas, infelizmente, com freqüência, é.

HERITAGE - Então as impressões se transformam em uma soma, algo acrescentado ao processo...

DONNELLAN - Para os cantores, são simples mudanças, quando para os atores se transformam em parte da performance, elas não são "mudanças" – é trabalho e você não somente observa, você conversa a respeito das coisas e tudo aparece naturalmente, como parte orgânica de um todo. Sendo assim, é muito estranho você perguntar a um cantor se ele pode tentar X, Y, Z em certas linhas e eles ou respondem "sim, eu posso" ou "não, eu não posso". Este é o tipo de relação, muito excludente, ao invés de "vamos trabalhar isto", o que seria muito mais a reposta de um ator. Eu sinto falta desta intimidade de contato, mas é uma forma diferente de arte.

HERITAGE - Você também escreveu suas próprias peças, *Lady Betty*, para o Cheek by Jowl, por exemplo. A dinâmica de trabalhar com suas próprias palavras é diferente do processo de dirigir o texto de outra pessoa? Isto é algo que você continuará a fazer ?

DONNELLAN - É completamente diferente. Eu adoraria continuar com isto, mas não vejo como, pois estou num redemoinho de trabalho do qual tenho que me livrar. Eu realmente gostaria de escrever e pesquisar mais sobre escrever. Escrever minhas próprias coisas foi de muita utilidade para o trabalho que venho desenvolvendo, porque descobri o pragmatismo de escrever. É muito interessante ver o processo de escrever para uma companhia e tentar pôr isto em cena com certos atores, altera tua perspectiva do texto. A balança muda.

HERITAGE - E como foi seu trabalho em *Angels in America*? Você obviamente teve uma relação muito próxima com Tony Kushner, que estava ainda escrevendo a segunda parte à medida que você dirigia .

DONNELLAN - Sim, nós quase nos matamos. Mas, foi maravilhoso no final e somos agora grandes amigos. Eu tive muitos *insights* para este trabalho através de Brech e Weill pois eles brigaram como o diabo escrevendo e dirigindo *Mahagonny*. A nosso modo, Tony e eu nos entrincheiramos a respeito de *Angels in America* e algo muito interessante surgiu do conflito de temperamento. Às vezes ver trens colidirem pode ser muito frutificante para a platéia e não necessariamente para os passageiros.

HERITAGE - Onde isto aparece em *Angels in America*? Existe alguma maneira de a platéia perceber ?

DONNELLAN - Eu penso ter tido uma aproximação mais emocional a respeito do ponto nevrálgico de *Angels*, uma aproximação que era menos cerebral. Assim sendo, eu tinha um ponto de vista ligeiramente diferente. Eu estava mais livre com os atores do que Tony esperava.

Houve uma grande briga quando Tony perguntou porque determinada atriz estava de pé dizendo uma linha, quando está claro no texto que ela devia estar sentada. Eu respondi que não havia prestado atenção, ela estava de pé porque a cena variava dia-a-dia e Tony não podia acreditar que eu não podia controlar se um ator se sentava ou mantinha-se de pé. Ele pensou isto ser uma terrível falta de respeito pelo detalhe. Eu lhe disse caber em geral ao ator saber o que está fazendo. E é minha obrigação que os atores saibam o que estão fazendo, o que é muito diferente de mandar sentar ou levantar. Tony Kushner perguntou: "Mas isso não te deixa desconectado?" Eu respondi não saber em quê eu estava ligado. Nós resolvemos o assunto e eu não estou dizendo que estava certo e ele errado, apenas em pólos opostos e nos colidimos, mas algo de bom surgiu da nossa colisão.

O que você tem que aprender a respeito de direção é que você não controla a apresentação e tenho aprendido nos últimos quinze anos como diretor é controlar menos e menos. E saber que toda lei é ruim porque cada lei nos faz conhecer que houve uma quebra de amor, mas elas são necessárias porque senão teremos a anarquia. O estado ideal seria de anarquia com amor, temos uma quantidade enorme de leis que nos impedem de matarmos uns aos outros. Introduzimos leis mas temos de reconhecer que são um fracasso. Enquanto tivermos em mente que leis são fracassos, tudo bem. Nós temos de saber que elas são intrinsecamente ruins, mas, que na maioria das vezes impedem que aconteçam coisas piores.

Uma peça, um ensaio, uma cena são microcosmos do mundo, e mesmo quando você dirige uma peça tem que impor algumas regras ao que acontece. Em uma cena entre duas ou dez pessoas, uma quantidade diferente de regras são impostas pelo diretor e elas serão impostas por mim no Cheek by Jowl após o desenvolvimento da cena. Enquanto o coro da ópera quer saber onde se colocam e querem que eu imponha toneladas de leis em cima deles. Digo que não há necessidade de tantas regras, e eles pedem que eu lhes diga quando devem se mover. Isto é uma generalização e as coisas nem sempre são tão banais assim, mas no final é isto mesmo. O que eu aprendi no teatro é que dirigir uma cena entre duas pessoas, por exemplo, quando está indo bem, precisa de poucas leis. Você não precisa dizer-lhes onde ficar, você precisa fazer com que eles saibam o que está acontecendo em cena, então coisas maravilhosas aconteceram desta cena porque ninguém a sobrecarregou com regras. Se existe uma atmosfera de amor entre eles, e por amor não estou falando de amor romântico, eu quero dizer um amor profissional baseado no respeito, pouquíssimas regras serão impostas. A pior coisa que um diretor pode fazer é começar a se intrometer em cenas que estão se desenvolvendo bem, pois os atores sabem o que estão fazendo e você começa a dizer : "você precisa se sentar lá", quando isto realmente não é necessário. De qualquer maneira, você deve saber quando deve se manifestar, mesmo que a situação não exista, talvez por a cena ser mais complicada ou por haver mais pessoas no palco ou mesmo por duas pessoas não estarem trabalhando bem juntas. Então você deve começar a administrar mais leis. Isto é muito importante, e só é descoberto no ensaio.

HERITAGE - Quando você está trabalhando em *Mahagonny*, as regras vêm de Brecht e Weill ?

DONNELLAN - Uma quantidade enorme de regras vem dos autores, pois coisas como o tempo estão fora do seu controle e gradualmente algumas delas começam a fazer sentido e se tornam regras. Tudo o que estou dizendo é: quanto menos regras, melhor. A situação sem regras pode ser maravilhosa, mas a anarquia, no todo, pode ser perigosa. No teatro não é perigoso, mas extremamente entediante.

Acho que você deve ter em mente que não deveria haver necessariamente um diretor, mas que você é um mal necessário. Não que a revelação destas regras sejam em si algo negativo, pode ser algo preciso, mas o lado de doador de regras em uma ópera é o que é esperado de mim (e o que esperam de mim no teatro também) e este é o lado negativo do meu trabalho. O lado positivo de se trabalhar em teatro é o trabalho com os atores, ajudá-los a descobrir o que estão fazendo.

HERITAGE - Nos diferentes projetos, nos diferentes lugares, o início é o mesmo?

DONNELLAN - Tudo se resume em desnudar-se com a platéia, para que algo real e humano aconteça entre eles, porque o humano torna-se potencialmente divino. Em última instância, é a mesma coisa e isto é a maravilha do teatro. Você tem que se lembrar que não pode fazer as coisas acontecerem. Você tem que se lembrar que você pode não fazer um bom teatro. É realmente muito importante saber que não se pode forçar, estressar, chorar, bater a cabeça na parede e fazer um bom teatro; você não pode trabalhar, suar e berrar. Isto acontece pela graça e muito também por saber quando relaxar. Aquecimentos são muito importantes, mas você não tem um bom teatro implorando de joelhos, ele te é dado. É algo mágico e muito refrescante. Muitas pessoas acham que isto te deixa fora do controle. Não é verdade.

HERITAGE - O que ainda é agradável para você no seu trabalho?

DONNELLAN - A humanidade do período de ensaios, quando coisas acontecem entre as pessoas, e a troca de idéias. Depois, o excitamento desta humanidade atingindo a platéia. No Cheek by Jowl, estas apresentações são muito especiais. Toda uma corrente de apresentações de *As You Like It* que fizemos em Bouffes du Nort foi uma experiência maravilhosa para nós. Por boas apresentações eu quero dizer de noites no teatro quando algo de especial acontece entre a platéia e o palco. É extremamente excitante, elevante e maravilhoso ser parte de um momento como este. Mas estes momentos vêm pela graça, você não ganha nada através do seu talento. Você trabalha e talvez algo aconteça, mas os bons pedaços não vêm de você, os bons pedaços vêm de algum outro lugar.

MARIA IRENE FORNES

Aclamada pela crítica Susan Sontag "por conduzir com tenacidade e escrúpulo exemplares uma carreira única no teatro americano" (Prefácio, Maria Irene Fornes, Plays, p. 7) a dramaturga e diretora cubana-americana Maria Irene Fornes é uma das poucas que restam da "primeira geração" Off-Off Broadway, teatróloga que continua a ter uma força significativa, na cena alternativa. Uma dramaturga imaginativa e provocativa e uma diretora de precisão, o trabalho de Fornes tem sido visto em grandes palcos americanos, teatro de repertórios, espaços não convencionais, teatro de campus e festivais.

Nascida em Cuba no dia 14 de maio de 1930, sua família emigrou para a América do Norte em 1945. Originalmente, pretendia ser uma pintora e no meio da década de 50 estudou em Nova Iorque com Hans Hoffman e mais tarde em Paris, onde assistiu à produção de "Esperando Godot", evento a que ela credita a mudança em sua vida. Retornando a Nova Iorque, trabalhou como desenhista têxtil, até que, num esforço para encorajar sua companheira de apartamento Susan Sontag a escrever, alinhavou sua primeira peça, a absurda *Tango Palace* (1963). Seguiram-se, através dos anos 60, uma série de trabalhos claramente, experimentais, incluindo o legendário musical *Promenade* (1965) e a reflexiva *The Successful Life of 3*, dirigida por Joseph Chaikin em 1965. Ela começou a dirigir seu próprio trabalho em 1968 – cinco anos após a primeira produção de uma de suas peças – pela frustração de ficar gastando tempo em ensaios, observando outros fazerem o que ela fazia há muito. Assistindo as aulas para atores e diretores no Actors Studio Playwrights Unit, ela entrou em contato com o método de Lee Strasberg, reconhecendo sua influência tanto na sua maneira de escrever como de dirigir. Começando com Julie Bovasso a New York Strategy em 1972 para a produção de peças Off-Off Broadway, voltou a escrever em 1977, com Fefu and Her Friends, confiando o trabalho administrativo da organização a outros. Muito admirada por sua leveza, suas cenas simultâneas engenhosamente armadas, sua espirituosidade, a produção extremamente afinada de Fefu and Her Friends rende uma pujante homenagem chekhoviana à resistência e inteligência feminina. Desde então ela continua a escrever prolificamente, dando-nos peças misteriosamente abstratas, que desafiam a lógica linear. Bastante variadas, tanto na forma quanto no conteúdo, elas provaram ser delicados pedaços de artesanato, de um humor rascante, mas pleno de compaixão. Ligadas as nuances da linguagem coloquial, estas peças emotivas convidam a um questionamento, da parte da platéia, de comportamentos e práticas do cotidiano.

Apesar de seu trabalho-nos anos 80, como *Mud* (1983), *Sarita* (1984) e *The Conduct of Life* (1985), parecer aderir ostensivamente à forma pseudo-realista, estratégias de representação dramática estabelecidas, que levam dentro delas declarações ideológicas implícitas, são artisticamente interrompidas e desestabilizadas pelo uso inventivo e delicado de recursos de técnicas associadas à pintura, fotografia e cinema. No geral, suas peças se desenvolvem através dos anos – *O Danúbio*, por exemplo, foi encenado por Fornes de diferentes formas em 1982 e em 1983, antes de sua produção em 1984 no American Place Theatre, que teve sua forma editada. Uma peça mais recente, *Oscar e Bertha*, recebeu uma produção desconcertante, que nunca endossou abertamente a natureza humorística dos personagens, por seus diálogos e gestos, no San Francisco's Magic Theatre, em março de 1992, como uma versão revisada da peça apresentada no Guthrie Theatre Laboratory em 1987 e no festival de Padua Hills, em 1989. Suas ousadas produções são habitualmente comentadas por causa de sua clareza, humor e leveza de toque, concedendo tempo e espaço para a platéia refletir a respeito da ação no palco.

Durante os anos 80 e no começo dos anos 90, ela dirigiu *workshops* de dramaturgia no International Arts Relations (INTAR) e foi por muitos anos diretora do INTAR's Hispanic Playwrightsin-Residence Laboratory em Nova Iorque. Ela montou produções de seus alunos do INTAR [*Exiles*, de Ana Maria Simo (1982), *Going to New England*, de Simo(1990), e *Any Place But Here*, de Caridad Svich (1995)], assim como peças clássicas de dramaturgos como Chekhov e Ibsen, que ela mesma adaptou. Também traduziu vários trabalhos, incluindo *Bodas de Sangue*, de Lorca, levada ao palco em 1980, e *Aire Frío*, de Virgilio Piñera, apresentada no INTAR em 1985. Ela é ganhadora de sete Obies, incluindo um por *Sustained Achievement* (1982), um American Academy Award (1985), grandes doações de instituições como o Guggenheim e a fundação Rockefeller. Ela também foi finalista no Pulitzer Prize, em 1989.

OUTRAS PRODUÇÕES PRINCIPAIS INCLUEM:

Dr Kheal, de Maria Irene Fornes, Judson Church, New York, 1968.

The Curse of the Langston House, de Maria Irene Fornes. Premiere: Cincinnati Playhouse in the Park, Ohio, 1972.

Evelyn Brown: A Diary, de Maria Irene Fornes. Premiere: New City Theatre, New York, 1980.

A Visit, de Maria Irene Fornes. Premiere: Padua Hills Festival, California, 1981.

Lovers and Keepers, lyrics, de Maria Irene Fornes, música de Tito Puente e Fernando Rivas. City Theater Company, Pittsburg, 1986.

The Mothers, de Maria Irene Fornes. Premiere: Padua Hills Festival, California, 1986.

Uncle Vanya, adaptação de Maria Irene Fornes da peça de Anton Chekhov. New York, The Classic Stage Repertory Theatre, 1987.

Abigdon Square, de Maria Irene Fornes. American Place Theatre, New York, 1987.

Hunger, de Maria Irene Fornes. Premiere: New York, 1988. Produzido por En Garde Productions.

And What of the Night? de Maria Irene Fornes. Milwaukee Repertory, Wisconsin, 1989.

CRÍTICAS AO SEU TRABALHO:

"Podemos dizer que Fefu and Her Friends e as peças que se seguiram abriram o caminho para uma nova linguagem de realismo dramático e um estilo de dirigir. O que Fornes, como escritora e diretora de seu trabalho fez foi limpar-se da sua própria consciência objetiva, o peso da narrativa, o comportamento de gênero para concentrar-se na objetividade única dos personagens, para os quais a fala é gestual, uma maneira de ser... Fornes traz uma intimidade ao drama que é fundamental, e sua forma de aproximação sugere uma nova visão da teatrâlidade, mais estilizada pela falta de exibicionismo".

(Bonnie Marranca, "The Real Life of Maria Irene Fornes", Maria Irene Fornes , Performing Arts Journal 8 – nº I, 1984, p. 29).

"A marca registrada de Fornes como diretora ... é um gestual e tom formais, uma ênfase na declamação das falas em particular, que rejeita o efeito cumulativo de detalhes naturalistas, em favor do impacto espontâneo de imagens reveladoras, que rejeita a emotividade, verossimilitudes comportamentais, e a demonstração do significado em favor da cristalização, um bloqueio pictórico e camadas de ferro".

(Ross Wetzsteon, "Irene Fornes: The Elements of Style", The Village Voice, 29 de abril de 1986, p. 43).

MATERIAL BIBLIOGRÁFICO DE IMPORTÂNCIA:

AUSTIN, Gayle. "The Madwoman in the Spotlight: Plays of Maria Irene Fornes", in Lynda Hart, ed. *Making a Spectacle: Feminist Essays on Contemporary Women's Theatre.* Ann Arbour: The University of Michigan Press, 1989.

CUMMINGS, Scott. "Seeing with Clarity: The Visions of Maria Irene Fornes". *Theater*, 7, 1985, pp.51-6.

_____. "Maria Irene Fornes", in Phillip Kolin, ed. *American Playwrights Since 1945*. Westport: Greenwood Press, 1989.

O'MALLEY, Lurana Donnels. "Pressing Clothes/Snapping Beans/ Reading Books: Maria Irene Fornes's Women's Work". *Studies in American Drama 1945-Present,* 4, 1989, pp. 103-17.

FORNES, Maria Irene. *Plays*. New York: PAJ Publications, 1987.

_____. *Promenade and Other Plays*. New York: PAJ

LETZLER COLE, Susan. *Directors in Rehearsal: A Hidden World*. London and New York: Routledge, 1992.

SAVRAN, David. *In Their Own Words: Contemporary American Playwrights*. New York: Theatre Communications Group, 1988.

ZINMAN, Toby Silverman. "Hen in a Foxhouse. The Absurdist Plays of Maria Irene Fornes", in Enoch Brater and Ruby Cohn, eds, *Around the Absurd: Essays on Modern and Portmodern Drama*. Ann Arbour: University of Michigan Press, 1990.

MARIA IRENE FORNES, EM CONVERSA COM ROD WOODEN, NO GREEN ROOM, EM MANCHESTER, EM 20 DE NOVEMBRO DE 1994

WOODEN - Você não começou dirigir suas peças há mais ou menos cinco anos. Você permitiu que outros diretores dirigissem suas peças. De repente você mesma decide dirigi-las e desde então você continua basicamente a fazê-lo. Por que você decidiu assim?

FORNES - Pareceu-me natural. A primeira vez que uma peça minha foi trabalhada, foi num *workshop* de leitura no Actors Studio, numa aula para diretores. Foi a primeira vez que assisti a um ensaio de uma peça, não apenas o ensaio de um trabalho meu. Logo após o início, a atriz principal levantou-se ao começar a ler um monólogo, encaminhando-se para uma cadeira. Ao passar pela cadeira, ela manteve-se de pé por um instante e continuou a andar. Levantei-me, fui até ela e disse: "Oh! Que maravilha. Fique atrás da cadeira por mais um instante e vire-se para a frente à medida que você fala." Ela me olhou estranhamente. E pensei: "O que eu falei?" Olhei para as outras pessoas, para ver o que havia de errado, e todas me olhavam da mesma maneira que ela, como se eu tivesse feito algo de errado. O diretor veio a mim de uma forma muito gentil e me disse, educadamente: "Irene, eu vou te dar um bloquinho e uma caneta, você fica sentada e quando tiver um comentário para fazer, anote-o. Então, depois do ensaio, a gente pode sair para um café e você poderá me dizer o que pensa". Eu achei que ele estava louco. Pensei comigo mesma: "Por que passar por tudo isto, quando eu posso falar diretamente com o ator? Eu olhava para os atores e mais uma vez podia saber o que eles pensavam: "Bem, agora ela já sabe." Então eu pensei: "Ok! Esta é, obviamente, a maneira como eles fazem as coisas por aqui." Fiz algumas anotações, não tudo o que eu gostaria de comentar, pois havia descoberto que era inútil. Depois o diretor e eu fomos tomar um café, eu comecei a comentar e ele perguntava: "Quando foi isto? Qual movimento? Quando isto aconteceu?" e eu dizia: "Você sabe quando ela foi lá e ela..."; ele não se lembrava de nada do que havia acontecido. Naturalmente, não quer dizer que ele estivesse por fora, ou fosse estúpido ou qualquer outra coisa. É só que normalmente você não se lembra de detalhes quando eles estão de frente para você – um movimento ou uma fala. Ele tomou algumas notas, pois estava bem intencionado. Ele tinha o empenho de escutar tudo o que era dito e transmitir tudo aos atores. No dia seguinte, ele tentou – porém tudo o que ele disse foi modificado; parei de tomar notas e só ficava olhando.

WOODEN - Foi a partir daí que você quis dirigir ?

FORNES - Não. Esta estória foi só para te fazer rir, mas também para te dizer que o meu impulso, desde o primeiro dia, foi de por a mão na massa. Eu não pensava em querer dirigir, eu não sabia o que dirigir acarretava. Eu apenas achava que seria bom se algumas coisas fossem feitas de determinada maneira. Depois disto, tive duas experiências maravilhosas: Herbert Blau dirigindo *Tango Palace*, e Larry Kornfield dirigindo *Promenade*. Eu estava feliz. Tive, após estes episódios, experiências desastrosas. Escrever uma peça é um trabalho muito duro e é muito difícil, após fazer todo o trabalho, entregá-lo a outra pessoa, manter-se à distância e ser silenciada à força. Você se torna a criança que geralmente nos filmes fica à janela, porque está doente e não pode brincar com as outras que estão pulando e brincando ao ar livre. A maior parte dos diretores tem técnicas de manipulação que se traduzem em uma queda do trabalho.

WOODEN - Você quer dizer que as técnicas de ensaio são manipulativas?

FORNES - Bem, existem muitos segredos nos ensaios. O diretor fala diretamente com cada ator a respeito da motivação e sobre as manobras psicológicas, sussurrando. Isto faz o ator se sentir especial, favorecido e os outros se sentem de fora. Quando eu dirijo, nunca converso secretamente com um ator, considero que o que falo para um ator deve ser benéfico para os outros. Quando vou a ensaios, noto que este segredo é prática comum. Com muita freqüência vejo diretores falando ao ouvido de um ator. Será que isto significa que o diretor está dizendo algo que não trará benefício para os outros? Eu suspeito que sim. Eu suspeito que o diretor não está falando a respeito de emoções e imaginação de uma maneira que descreva o mundo da peça, o tom da peça, o espírito da peça. Eu suspeito que o diretor está apenas criando tensão emocional e defesas. Retirando da peça qualquer textura ou cor, qualquer vida, qualquer ar puro, tirando o lirismo e transformando-a em um sentimentalismo tolo. Apreendendo as boas intenções da platéia e transformando-as, pegue a mensagem, sinta o conflito e vá para casa pensando que você entendeu os códigos, você decodifica a mensagem. Mas, o seu coração não estava lá. O segredo é divisor. Não só entre um ator e outro, mas também em relação ao personagem.

Que tipo de personagem sai de um segredo como este? O que está em discussão é a arte ou a técnica com a qual um ator desenvolve a pessoa do personagem. O que eu digo a um ator, o outro ator entenderia, mesmo que isto não se aplicasse ao personagem dele. É um passo, dois passos ou mesmo quinze passos para entrar-se no mundo onde toda a peça estará. É uma maneira de pensar a respeito da peça, uma maneira de se pensar a respeito do mundo. O alvo é fazer um bom produto, ter um bom show, e se você tem de usar de truques, isto realmente é empobrecedor.

WOODEN - Você uma vez me disse que Lanford Wilson descreveu o teatrólogo como a parte feminina do teatro e o diretor como a parte masculina. O que ele quis dizer com isto ?

FORNES - Nós estávamos indo de trem para New Haven e ele me contou que quando ele produzia uma peça, ele compreendia o que as mulheres pensavam a respeito dos homens. Como teatróloga, eu estou na mesma posição. O diretor se porta como um sujeito saindo com uma mulher. Ele vai proporcioná-la momentos maravilhosos. Ele fará grandes coisas por sua peça. Ele vai levá-la a um grande restaurante e ela vai adorar. Se ela disser que não gosta, estará sendo rude. Como teatróloga, tenho que me portar como uma mulher agradável que diz: "Oh! Foi maravilhoso. Muito obrigada. Foi muito agradável". Teatrólogos podem ser banidos dos ensaios. Esta é a regra.

Mais ou menos um ano depois, eu estava em um painel de escritores e um deles vestia-se como um executivo de alguma empresa ou grande banco. Ele era um teatrólogo bem-sucedido. Ele teve algumas peças na Broadway, trabalhava para a televisão e no cinema. Aquele homem lá sentado, 1,80m de altura, uma voz sólida, uma aparência cuidada, usando um terno correto, sapatos bem engraxados, de repente disse que o escritor, no teatro, é como uma mulher. Ele continuava a falar o que o Lanford havia dito. Olho para ele e penso: "Ele? Eles se metem com ele? assim não há chance."

WOODEN - Desde então você não só dirigiu suas próprias peças, mas também dirigiu outros escritores, como Chekhov,

Ibsen e outros clássicos. O que você acha que pode acrescentar a estas peças como escritora, que outros talvez não tenham conseguido?

FORNES - Eu creio entender o texto emergindo da cabeça do personagem e da cabeça do escritor. Quando aquilo que você pratica, ou seja, sua arte, lida com palavras, à medida que elas emergem da cabeça do personagem, você pode reverter isto e entender a mente do personagem. Você pode entender o estado de espírito dele e, assim, o tom, o significado. Pois no tom existe mais significado que em todos os conflitos emocionais do mundo.

WOODEN - E como pintora, o que você pode acrescentar à sua escrita e direção ?

FORNES - Eu comecei como pintora e desenvolvi um senso visual muito forte. Na pintura, você faz um desenho, pratica a perspectiva, desenha duas pessoas e a maneira como, pelas posições, elas se relacionam entre si. Isto é algo que acontece quando você fotografa, se você não tirar fotografia de lambe-lambe, mas com um pouco mais de cuidado. Você move a câmera, apenas pouco, cuidadosamente, e nota como a perspectiva muda, como a fotografia pode tornar-se mais interessante, mais bonita, mais forte. Este tipo de olhar é muito importante para o teatro, já que se pode torná-lo mais bonito ou muito mais misterioso.

WOODEN - Você acha que todos os escritores deveriam passar por um treinamento como diretores ?

FORNES - Absolutamente. E todos os diretores deveriam escrever, não necessariamente como profissionais, mas para desenvolver ainda mais seu ofício. Um escritor amigo meu é um maravilhoso diretor. Ele produziu um pequeno filme – que fazia parte de um curso de cinema que fizemos juntos – e o filme dele foi fantástico. O seu senso visual – o tempo, a fotografia, a luz – foi memorável. Eu perguntei porque ele não tinha dirigido. “Eu poderia ter feito”, respondeu, “mas não gosto de organizar pessoas e lhes dizer o que fazer.” É verdade, isto faz parte da função de um diretor.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 1 - Você falava a respeito do escritor como a parte feminina e do diretor como a parte masculina; você não acha que isto é uma triste acusação do teatro de hoje?

FORNES - Ah, sim! E não vejo nenhuma razão para isto. Considero a função do diretor de uma sensibilidade e de uma orientação delicadas; é de fato sentir prazer em ver algo florescer: a peça, a performance, a cena, as luzes. Mulheres são ou por cultura ou por natureza bem equipadas para fazerem isto. Assim sendo, por que de repente elas são deixadas fora da profissão ?

WOODEN - No Observer de hoje tem uma excelente matéria sobre sua peça *O Danúbio* para o grupo Experiência Partilhada, que está agora em cartaz no Gate em Londres, dirigida por Nancy Meckler. Ela dirigiu várias peças suas antes, inclusive *Abingdon Square*, no Royal National Theatre. A entrevista fala a respeito da peça e depois discute a direção de Meckler. Há inclusive um comentário a respeito da ótima idéia que foi uma diretora encenar a parte das marionetes, e isto está na marcação de palco. O crítico automaticamente pressupôs, por algo físico se realizar no palco, que isto tenha sido trabalho do diretor.

FORNES - É verdade, pressupõe-se que escritores não são pessoas equilibradas de teatro em termos de coisas normais ou comportamentais e que toda a parte visual deva ser creditada a outra pessoa. Mas as marionetes falam o texto. Então porque o crítico deveria resolver que não é parte da peça? De qualquer maneira, eu não me incomodo que alguém leve crédito por algo que eu tenha feito. Para mim tudo bem, desde que seja um bom trabalho. Eu não estou competindo com o diretor.

Quando eu escrevo uma peça, não tenho a menor idéia de como eu vou encená-la. Porque a minha abordagem do ato de escrever é a visualização do personagem no mundo real, não no palco. Quando edito a peça, quando eu a estruturo, é que começo a imaginá-la num único espaço. Eu sinto que, se um escritor começa a escrever visando o palco (isto bem no começo), os diálogos ficam rígidos e os personagens duros. É bom reconhecer os personagens no mundo real. Então você pode mudar para o palco quando você reescreve. Como é que você vai fazer tudo o que você quer de uma só vez? É difícil, mas é válido, pela vida dada ao personagem.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 2 - Eu gostaria de falar sobre sua técnica de ensaio, em que você fala com os atores como um todo, ao invés de um a um. Você já se deparou com algum tipo de barreira com determinados atores e sentiu que eles prefeririam que você falasse particularmente com eles?

FORNES - Não, nunca. Eu trabalho com eles individualmente caso eu pense que aquilo que quero fazer com eles levará muito tempo dos outros. Eu sei que em alguns elencos, temos de ter a sensibilidade para o fato de outro ator estar escutando, existem ocasiões onde eu faço piadas a respeito de alguma coisa. Por exemplo, quando eu quero que um personagem não leve muito a sério outro personagem que o está insultando, ofendendo. Eu direi: "Não, leve menos a sério". E o ator pode responder: "Bem, ele está me insultando. Porque é que você não quer que eu o leve a sério?" Respondo: "Não preste muita atenção nele, ele é bobo, ele é estúpido". Apesar de fazer isto na frente do outro ator, sei que isto não é bom para o outro ator. Então falo para o outro: "Mas veja, ele é que é bobo." Vê? Os sentimentos estão de fora, no ar, e nem por isso se tornam menos intensos. Na vida real estas coisas estão de qualquer modo mais claras, se não pela palavra, ao menos pelo tom, pela postura, pela expressão facial, pela respiração. No treino, na aula, sim. Treinar um ator para se localizar, atingir sentimentos profundos. Mas, em ensaio? Todos já tinham lido a peça de antemão.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 3 - Você consegue identificar qualidades em outros autores que a atraem como diretora para as peças deles?

FORNES - Tem algo a ver com alguma sutileza, algo que às vezes não está explícito.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 3 - (CONTINUAÇÃO) - Você encenou *Tio Vanya* em 1987. O que a atraiu para esta peça ? O que você pensou poder trazer para ela ?

FORNES - Não acho que eu traga algo: isto é o que eu escuto com freqüência de professores de direção perguntando aos alunos: "O que você traria para este trabalho? Com o que você pode contribuir?" Eu acho que o diretor não traz nada de novo, ele apenas tenta não omitir nada. Se você está cozinhando e diz: "O que eu posso fazer com isto?", significa que você estará adicionando outros ingredientes que possam complementar o principal, como um molho de tomate ao *spaghetti*. Eu acho que a peça, o ingrediente principal, te dá a solução para a sua execução. Crescem daí e podem assim ser dirigidas.

Quando observei Lee Strasberg trabalhando no Actors Studio eu pensei que tudo o que ele disse a respeito de atuação era muito interessante, complexo e delicado. Mas, quando chegava a vez das aulas de direção, ele sempre perguntava ao estudante que estava apresentando: "Com o que é que você contribuiu para isto?" E eu achava que era uma expressão estranha "contribuir", pois o diretor não deve impor algo à peça, mas ter a certeza de que aquilo que existe na peça apareça na produção. O diretor tem muito trabalho a fazer. Não quer dizer que ele só fique lá sentado esperando acontecer. Mas, ao mesmo tempo, dirigir tem algo a ver com assistir ao crescimento da peça. Um diretor somente deveria concordar em encenar uma peça se a peça ainda não tivesse começado a crescer em sua mente. O diretor não deveria manufaturar nada em volta da peça. A palavra "contribuição" me parece perigosa.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 4 - Apesar da precisão de sua direção em cena, a maneira como você escreve abre claramente várias possibilidades de interpretação para os diretores. Você deve ter visto os mesmos momentos em suas peças se transformarem em mãos de diretores diferentes. Poderia nos dar alguns exemplos da maneira pela qual diretores reinterpretam

seu trabalho e se você tem consciência de controlar o espaço entre a sua escritura e a direção?

FORNES - A palavra "controlar" sugere um tipo de inflexibilidade ou fazer algo a que você não tem direito. Tudo o que eu coloco em minhas peças serve para realçar a sua compreensão. As pessoas parecem estar apaixonadas pela idéia de trabalho de equipe. Parece ser democrático, paralisado, engraçado. Porém, o teatro é uma arte e o que é importante não é que as pessoas se divirtam, mas que o resultado final seja uma arte. Algumas vezes, quando vejo uma das minhas peças, descubro que um ou mais personagens foram dirigidos de uma maneira que considero deplorável para a peça e penso: "Como é que eles conseguiram imaginar que este personagem deveria ser assim?" De repente eu me dei conta que apesar de ser muito precisa a respeito de alguns dos meus escritos, eu raramente descrevo os personagens, como muitos escritores fazem. Na descrição de um personagem, eu geralmente só escrevo a respeito da idade e algo sobre o temperamento, talvez algo como "a pessoa é vigorosa" algo a respeito da dinâmica do personagem. Então penso: "Meu Deus, a maioria dos escritores faz mais do que isto. Tenho que ser mais específica." Isto é o que me surpreende e freqüentemente me desagrada, pela maneira como meus personagens tomam vida quando são dirigidos por outros. Mas não me incomodo que a peça seja feita de uma maneira diferente, desde que eu me interesse: que os personagens sejam emocionantes e que eu sinta algo vindo deles.

Eu assisti a uma produção de *Mud*, onde Henry era o tipo de velho espertalhão, um personagem egocêntrico, desde o começo. Isto diminuiu o personagem e toda a peça para mim. Porque Mae se sentiria tão atraída por um homem como Henry? Isto não é apenas a maneira como eu vi a peça, mas tem a ver com a peça inteira ser menosprezada. Porque se Mae é atraída por ele, em que se transforma Mae? Tem todos os tipos de repercussões que lidam com a totalidade da peça e isto me aborrece quando acontece. É claro que eu fico assim. Basicamente, a minha preocupação, quando escrevo, tem a ver com humanidade, tem a ver com um certo carinho pelo personagem, não interessando o quão cruel ou terrível ele possa ser. De qualquer maneira, por pior que as coisas se tornem, eu quero continuar a me importar com eles. Como diretora, eu quero ter sentimentos por eles, mesmo quando eles são terríveis, maldosos e fazem coisas pavorosas. Eu acho muito aborrecido quando não consigo sentir nada.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 5 - Você tem estado intimamente envolvida com o treinamento de dramaturgos por muitos anos, você acha possível fazer *workshops* similares ou cursos para diretores ? Como eles se diferenciariam?

FORNES - É diferente. O escritor deve se concentrar dentro de si mesmo; o diretor, no lado de fora, ou seja: nos atores, no espaço, lidando com todas as pessoas. Eu sempre tento fazer com que os escritores se concentrem em sua própria criatividade. O que quero dizer com isto é o que se passa dentro deles, não tanto opiniões conscientes ou declarações que poderiam ser feitas a respeito de algo, mas coisas mais intangíveis. Como alguém que você viu na rua e te enterneceu ou algo que te feriu. O diretor também deve exercitar isto, mas em relação à peça. Os diretores não deveriam pensar: "O que é que eu posso fazer com isto?", pois assim eles estariam começando a manipular a peça, antes mesmo de terem uma substância qualquer para manipularem. Eles devem ler a peça, só para internalizá-la, só para ver como isto lhe toca. Eles não devem começar dizendo: "Eu sou o diretor, eu sou o chefe. Eu vou fazer isto, sim, como eu vou fazer isto? O que vou fazer para tornar isto mais interessante?" Eles precisam continuar a leitura da peça e se você fizer isto, se a peça for boa, os personagens aparecerão. Eles aparecem, como nos livros.

Os personagens aparecem por conta própria, continua-se o processo quando os ensaios começam com os atores. Você seleciona os atores, você lê a peça e quando o ator lê um papel, você começa a ter uma noção diferente do que o papel é! É algo diferente que surge. Você observa o que está lá. Às vezes o que está acontecendo é inaceitável; outras, maravilhoso e envolvente. Então você pode ver o que acontece com os atores e como as falas ativam os atores. Então, você molda ou muda se for inaceitável. Mas não comece com idéias fixas. Esta é a maneira pela qual eu dirijo o meu próprio trabalho. Não é que eu tenha atores improvisando e eu diga a que vá usar isto ou aquilo. O que estou escolhendo é algo mais sutil, menos consciente, da parte do ator, do que seria em uma improvisação, talvez algo mais pessoal. Pode ser algo que eu note na maneira de caminhar ou na maneira de se sentar e escutar, e eu acho tão lindo que peço ao ator para sentar-se no meio do palco escutando os outros. Eu posso querer que a atenção seja dirigida à pessoa sentada, aquela que está escutando, mais do que para a pessoa que está falando. A todo momento eu aproveito o que os atores estão dando. Também estou tomando do espaço. Eu dirigiria uma peça de maneira diferente caso o espaço fosse diferente; se o espaço for mais profundo, se o espaço for mais alto, algo de diferente vai começar a acontecer.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 6 - Você acha que a direção pode ser ensinada?

FORNES - Com certeza você pode ensinar as pessoas a escutarem e pode se ensinar a observar o espaço, e é assim que se ensina arte. Você ensina as pessoas a serem observadoras, como, por exemplo, um ator deve entrar num espaço, onde é a entrada, se a pessoa entra devagar ou rapidamente, se a pessoa entra e pára ou dá dois passos e pára. Eu aprendi muito a respeito de espaço com amigos que eram coreógrafos. Eles prestam uma atenção enorme ao movimento, se as pessoas estão dois pés acima ou dois pés abaixo, todos os centímetros fazem diferença. Você começa a perceber como se deve observar este espaço e, tendo isto demonstrado, aprende-se a observar. Assim sendo, você traz para o teu trabalho elementos que têm a ver com espaço, com movimento, com velocidade, com gestos e cores, por exemplo, as cores das roupas ou a cor de uma parede.

É como escrever. Eu ensino as pessoas a escreverem, ensinando-os a escutar sua própria criatividade. Eu não lhes digo como escrever. Ao proporcionar-lhes certos exercícios, eu lhes mostro diferentes direções para que eles possam notar as coisas de outra maneira e é assim que tudo pode ser ensinado. Pessoas que ensinam através de fórmulas não ensinam nada. Eles realmente impedem as pessoas de aprenderem o que teriam a aprender se tivessem alguma sensibilidade ou até mesmo bom senso. Pessoas a quem são dadas fórmulas não aprendem pela prática, pois uma vez que conhecem as fórmulas, estão convencidas que sabem tudo o que devem. Como também sou uma escritora, quando digo que o diretor deveria ler a peça, ouvi-la e deixar que a peça diga do que se trata, as pessoas às vezes pensam que sou inflexível e que não gosto das coisas feitas de maneira diferente da maneira que imagino. Eu adoro ser surpreendida, quando o que se está sendo feito é bom. Quando eu tenho um elenco novo, eu posso mudar a personalidade do personagem. A primeira coisa que imagino não é necessariamente a melhor, ou a única maneira de ser.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 7 - Por que você descreve suas peças em termos de *show business*?

FORNES - Existem truques que fazem parte do que eu adoro no teatro. Veja só, se existe algum significado em escrever, deve então ser a pureza da criatividade, entrando em contato com a realidade destes seres humanos, suas carnes, suores, seus pesadelos e seus ódios. Você tem de entrar em contato com tudo isto. É um trabalho duro, mas quando se está juntando isto é que os truques do teatro são deliciosos. Musicais e *vaudevilles* têm um tipo de apresentação. O teatro não. Você pode encenar uma ótima peça e uma excelente produção sem nada disto. Mas é algo que está à sua disposição. A parte lúdica e os truques é que são engraçados para mim.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 7 - (CONTINUAÇÃO) - Então você não faz distinção entre vanguarda e *show business*?

FORNES: Neste exato momento, por que há uma iluminação especial sobre nós? Eu mal posso vê-lo. Por que você pode me ver? Este é o truque. Assim vocês não começam a conversar entre si e vocês passam a achar que aquilo que eu estou falando é muito interessante. Isto é um truque do *showbiz*.

JORGE LAVELLI

Uma vez referido por Arrabal como o mais hábil mestre de cerimônias no teatro – (Knowles, "Ritual Theatre", p.527), o diretor Jorge Lavelli, argentino de nascimento, morando em Paris desde o início dos anos 60, tem buscado firmemente, nestes últimos trinta anos, a realização da visão do teatro como espetáculo. Na sua percepção do evento teatral como uma arena de imagens e experiências que estimulam, provocam e perturbam uma platéia de forma particularmente sensorial, sensual e mística gerou mais de oitenta produções de um brilho barroco e freqüentemente violento.

Nascido em Buenos Aires em 11 de outubro de 1931, Jorge Lavelli estudou Ciências Econômicas na Universidade de Buenos Aires quando se envolveu com o movimento do teatro independente. Ele atuou em peças européias, incluindo a estréia argentina de *The Seagull* (1953), assim como em trabalhos de escritores argentinos como Osvaldo Dragún e Florencio Sánchez, antes de receber um subsídio do governo argentino para estudar teatro em Paris. Cursou as escolas de Jacques Lecoq e Charles Dullin, permanecendo em Paris na Escola Internacional de Teatro (L'Université du Théâtre des Nations), estabelecida em 1961 e baseada no Teatro Sarah Bernhardt no Châtelet. Entre seus contemporâneos na escola, estavam o diretor francês Jérôme Savary (fundador do Grand Théâtre Panique, mais tarde o Grand Magic Circus) e os colegas argentinos Copi (o cartunista e escritor teatral, com quem mais tarde ele viria a trabalhar) e Victor García (responsável por algumas das produções do pós-guerra mais marcantes de Genet, Lorca e

Valle-Inclán). Ganhando o concurso des Jeunes Compagnies em 1963 com sua primeira produção, *O Casamento*, de Witold Gombrowicz, Lavelli adquiriu, da noite para o dia, reconhecimento em Paris. Ele passou então a ser capaz de continuar suas experiências dentro da estética cerimonial e ritualística do teatro, onde o texto se torna quase um pretexto para pintar suas visões audaciosas e exuberantes. Retornando ocasionalmente à sua Argentina nativa para dirigir, Lavelli estabeleceu sua reputação nos anos 60 como um diretor de clássicos modernos simbolistas – não naturalistas, como *Yvonne, Princesa da Borgonha* (1965), de Gombrowicz, *Enchaines* (Wedded) (1965), de Eugene O'Neill, e *L'Exchange* (1966) de Paul Claudel, assim como trabalhos mais provocativos de teatrólogos da geração pós-absurdo, como Peter Handke e, mais marcante de todos, Arrabal. Assim com Victor García, Lavelli dirigiu inúmeras produções notavelmente pictóricas do trabalho de Arrabal, que deram de encontro com a aprovação total e de todo coração do dramaturgo. Os eventos em maio de 1968 testemunharam ligeiras mudanças na agenda de Lavelli, uma vez que ele havia embarcado em várias produções abertamente políticas, como *Ordem* (1969), *Bella Ciao, A Guerra de Mil Anos* (1972), concebida junto com Arrabal. Estas produções também eram significativas no sentido de serem as primeiras incursões de Lavelli na ópera, um meio em que ele trabalhou extensivamente, da metade dos anos 70 ao início dos anos 80. Ainda assim, apesar do seu conteúdo evidentemente político — as duas peças lidavam com a ascensão de fascismo europeu —, ambas provaram serem criativas, na justaposição de elementos visuais e auditivos da mesma maneira que seu trabalho em textos mais literários e clássicos. O sucesso de crítica nestas produções trouxe convites para trabalhos mais conservadores, incluindo a Comédie Française, o Teatro alla Scalla, e o New York Metropolitan Opera.

Após trabalhar como *freelancer* por vinte e cinco anos, no ano de 1987 ele concordou em aceitar o cargo de diretor artístico do novíssimo Le Théâtre National de la Colline, um espaço com dois palcos localizado no vigésimo *arrondisement*, em Paris. onde ele continuou a trabalhar com um excelente time de atores, incluindo María Casares, Michel Aumont e Christine Cohendy. Correndo riscos com a ousadia de um repertório contemporâneo incluindo peças de Francisco Nieva, Steven Berkoff, Thomas Bernhard e Roberto Cossa, assim como as peças de seus escritores favoritos dos anos 60 e 70, tais como Copi, Lorca e Gombrowicz, Lavelli trouxe ao Colline um perfil e uma visibilidade notáveis, em uma cidade dotada de companhias tão distintas.

Lavelli recebeu inúmeros prêmios, incluindo o Prêmio da Crítica Espanhola por Melhor Produção do Ano e o Prêmio da Crítica Italiana por Melhor Produção Estrangeira para seu Centro Dramático Nacional, palco de *Doña Rosita la Soltera* (1980), de Lorca, e o Prêmio do Sindicato da Crítica por *Un Visite Inopportune* (1988).

Lavelli continua morando e trabalhando em Paris e obteve a nacionalidade francesa em 1977.

OUTRAS MONTAGENS IMPORTANTES INCLUEM:

L'Architecte et L'Empereur d'Assyrie, de Fernando Arrabal. Théâtre Montparnasse-Gaston-Baty, Paris, 1967.

La Fournee d'une reveuse, de Copi. Théâtre de Lutèce, Paris, 1967.

Beaucoup de bruit pour rien (*Much Ado About Nothing*) de William Shakespeare. Théatre de la Ville, Paris, 1968.

L'Architecte et L'Empereur d'Assyrie de Fernando Arrabal. Stadt Theater, Cologne, 1971.

L'Architecte et L'Empereur d'Assyrie de Fernando Arrabal. Stadtische Bühnen, Nuremberg, 1972.

L'Homosexuel, ou la difficulté de s'exprimer, de Copi. Théâtre de la Cité Universitaire, Paris, 1973.

Sur le fil, de Fernando Arrabal. Théâtre de l'Atelier, Paris, 1975.

Idomeneo, Re di Creta, de W. A. Mozart. Théâtre Musical, Angers, 1975.

Le Roi se meurt, de Eugene Ionesco. La Comédie Française no Théâtre National de l'Odéon, Paris, 1976.

Faust, de Charles François Gounod. Metropolitan Opera, New York, 1976.

Pelléas et Mélisande, de Claude Debussy. Opéra de Paris, 1977.

Madama Butterfly, de Giacomo Puccini. Teatro alla Scala, Milan, 1978. *Oedipus Rex* de Igor Stravinsky. Opéra de Paris, 1979.

La Tour de Babel, de Fernando Arrabal, La Comédie Française no Théâtre National de l'Odéon, Paris, 1979.

Le Conte d'hiver, de William Shakespeare. Avignon Festival, then Théâtre de la Ville, Paris, 1980.

La Vie est un songe, de Pedro Calderón de la Barca. La Comédie Française, Paris, 1982.

Norma, de Vincenzo Bellini. Theater der Stadt, Bonn, 1983.

La Tempête (*The Tempest*), de William Shakespeare. Teatro Romea, Barcelona, 1993. Co-produção entre Centre Dramatic de la Generalitat de Catalunya e Compañia de Núria Espert.

Andrea Chénier de Umberto Giordano. Theater der Stadt, Bonn, 1985.

La Nuit de Madame Lucienne, de Copi. Premiere: Festival d'Avignon, 1985-6.

Polyeucte, de Pierre Corneille. La Comédie Française, Paris, 1987.

Le Public, de Federico García Lorca. Théâtre National de la Colline, Paris, 1988.

Greek, de Steven Berkoff. Théâtre National de la Colline, Paris, 1990.

Comédies barbares, de Ramón del Valle-Inclán. Festival d'Avignon, 1991-2.

Heldenplatz, de Thomas Bernhardt. Théâtre National de la Colline, 1991.

Kvetch, de Steven Berkoff. Théâtre National de la Colline, 1992.

Macbett, de Ionesco. Théâtre National de la Colline, Paris, 1992.

Les Fournalistes, de Arthur Schnitzler. Théâtre National de la Colline, Paris, 1994.

L'Amour en Crimée, de Slawomir Mrozek. Théâtre National de la Colline, Paris, 1994.

Décadence, de Steven Berkoff. Théâtre National de la Colline, Paris, 1995.

CRÍTICAS AO SEU TRABALHO:

"Ele criou um excitante e original estilo de trabalho(...) mais afastado possível do dia-a-dia do mundo (...) com produções de destacada beleza e requinte"...

(David Whitton, "Stage Directors in Modern France", pp. 190 e 209)

"Lavelli construiu um impressionante currículo, incluindo mais de oitenta produções, unindo os trabalhos da dramaturgia e do lirismo nos maiores teatros e festivais da Europa. Um repertório que vai dos escritores clássicos aos contemporâneos, através dos quais Lavelli tornou concreta a sua lealdade ao conceito de teatro baseado na rejeição ao naturalismo e um fascínio pela natureza efêmera e única dos eventos no palco".

(Carlos Espinosa Domínguez, "La libertad de escribir en el espacio", em *Arias, Lavelli, Quintana, Ruiz: Directores iberoamericanos en Europa*, Madrid: Cuadernos 'El Público" 31 – Ministerio de Cultura, 1988, p. 27)

MATERIAL BIBLIOGRÁFICO DE IMPORTÂNCIA:

KNOWLES, Dorothy. "Ritual Theatre: Fernando Arrabal and the Latin-Americans", *Modern Language Review,* 70, 1975, pp. 526-38.

NORES, Dominique and GODARD, Colette. *Jorge Lavelli.* Paris: Bourgois, 1971.

SATGÉ, Alain. *Lavelli, opéra et mise à mort.* Paris: Fayard, 1979.

TCHERKASKI, José. *El teatro de Jorge Lavelli.* Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1983.

WHITTON, David. *Stage Directors in Modern France.* Manchester: Manchester University Press, 1987.

ZATLIN, Phyllis. *Cross-Cultural Approaches to Theatre: The Spanish-French Connection.* Metuchen and London: The Scarecrow Press, 1994.

JORGE LAVELLI, EM CONVERSA COM MARIA M. DELGADO NO THÉÂTRE NATIONAL DE LA COLLINE, PARIS, 24 DE FEVEREIRO DE 1995

DELGADO - Você veio para a França no início dos anos 60 para L'Université du Théâtres des Nations, onde Victor García, Jerôme Savary e Alexandro Jodorowsky também estudaram e você ficou aqui.

LAVELLI - Esses anos viram o início do L'Université du Théâtres des Nations, uma escola internacional de teatro fundada em 1961, parte da política de grandeza cultural de Malraux. Eu estava estudando em Paris com subsídios do governo da Argentina, e peguei emprestado o dinheiro de amigos, com a intenção de ficar em Paris por mais um ano. Eu me inscrevi, fazendo uma pequena produção de Jean Tardieu com gente boa que eu havia encontrado no curso de Charles Dullin no TNP (Théâtre National Populaire). Pierre Aimé Touchard, o Inspetor Geral de Artes e Letras, me sugeriu participar da Competição de Companhias Jovens, se eu fosse ficar em Paris. Já que era meu segundo ano lá, pareceu-me uma boa idéia e decidi ficar e participar da competição, que era muito prestigiada na época. Minha estréia foi *O Casamento*, de Witold Gombrowicz, na qual eu trabalhei com Kristina Zachwatowicz, uma mulher polonesa que estava também na L'Université du Théâtres des Nations. Fizemos uma encenação em 1963, e para mim foi uma espécie de ápice, porque, como eu era desconhecido, ser capaz de participar dessa competição foi um presente para mim.

DELGADO - O texto também era desconhecido.

LAVELLI - Era desconhecido na França naquela época, assim como muitos escritores também. O *show* era, eu acho, muito surpreendente e eu ganhei o primeiro prêmio. Naquele ponto já me era difícil imaginar não dar continuidade ao meu trabalho profissional.

DELGADO - O que te atraiu em *O Casamento*, de Gombrowicz?

LAVELLI - É um trabalho muito interessante – mais tarde eu apresentei *Yvonne, Princesa da Borgonha*, e *Opérette* –, onde eu encontrei a maneira correta de expressar o que me interessava do ponto de vista teatral : o teatro como um material vivo. O texto tinha uma organização quase musical, acho eu, embora não fosse formal; quando sujeito a grande violência, gerava um "teatro de choque", baseado no uso de energia. Ao mesmo tempo, era um teatro que evitava qualquer tipo de abordagem psicológica. Era este o ponto de partida para a encenação da peça, onde os personagens, o uso da maquiagem, vestuário, elementos cênicos, o espaço do palco e o modo de usar a música, tudo tinha um propósito. Havia uma organização musical dentro do texto, e um grupo de músicos era integrado ao espetáculo. Eles eram percussionistas que trabalhavam com materiais do próprio cenário que era feito de metal. O mecanismo do palco era feito de destroços de carros velhos e caminhões queimados. Todas estas coisas constituíam um mundo que era reconstruído, mas em condições terríveis.

DELGADO - A produção causou um impacto tremendo. Por que isso? Foi porque as regras foram quebradas?

LAVELLI - O impacto no mundo teatral foi enorme. Talvez porque o teatro nesta época estivesse muito decadente. Era um teatro baseado no texto, mas um texto com um tema aterradoramente comercial do qual ninguém podia sair. Naturalmente, havia uma série de apresentações acontecendo, como sempre ocorreu nesta cidade, mas todas dentro de uma moldura de convencionalismo frustrante. Este novo trabalho parecia alucinatório ou expressionista, obviamente além do normal. A verdade é que eu acho que estava fora de todos os limites. Era o resultado de uma experiência e o prazer de aplicar isso a uma forma teatral complexa como as peças de Gombrowicz. Apesar do fato de contar uma estória, a escrita é o resultado de uma experiência psicanalítica.

DELGADO - Mas durante esta produção você rejeitou a idéia de motivação psicológica para os atores?

LAVELLI - Sim. Eu rejeitei a espécie de realismo em que se baseia o ato de ensinar e que ajuda os atores a organizarem um discurso. Foi também um trabalho centrado na energia, expressa violentamente através do gestual, da fala e através do corpo. Mas não acontece muito atualmente também, no sentido de que uma peça teatral ainda continua, como no século XVII, a consistir em recitação, no desfrutar das formas e no timbre de voz dos atores.

DELGADO - Sua rejeição ao realismo foi devida à influência de Artaud, de alguma maneira?

LAVELLI - Sim, tem muito a ver. Em qualquer caso, tem muito a ver com interação sensual do teatro, que é atrativo devido à agressividade, à violência, a acontecimentos inesperados, a rupturas, à organização musical e à teatralidade. Vai além da privacidade e do familiar, para a maior euforia que qualquer um pode experimentar.

DELGADO - Parece que muitos de seus trabalhos durante este período queriam quebrar a linguagem e explodir no palco. Eles eram caracterizados por um tremendo dinamismo e a rejeição às convenções realistas.

LAVELLI - Sim, este foi o ponto de partida que usei para manusear muitos textos. Eu continuo fazendo porque meu trabalho é sempre feito de energia e ritmo vistos como ruptura e variedade: dois elementos fundamentais em minhas encenações.

Outros elementos também têm seu papel. Não somente a estranha maquiagem (que parecia uma máscara), mas também o fato de que os personagens eram deformados com roupas que incorporavam próteses – pernas falsas, corpos disformes – todas as ações dos personagens eram formatadas pela violência física.

Todo o meu trabalho vai além do comportamento psicológico. Isto é algo que eu nunca rejeitei. O grito como elemento dramático, o ritmo como ponto central de um espetáculo e a maneira de contar a estória; estes ainda são princípios básicos de meu trabalho.

DELGADO - Suas produções foram influenciadas pelo teatro que você viu na Argentina? Suas produções de Gombrowicz foram uma ruptura com as tradições francesas. Você trouxe alguma coisa da cultura argentina quando veio para cá, alguma coisa que você quisesse introduzir no teatro francês?

LAVELLI - Talvez, mas é difícil dizer precisamente o que foi. Talvez o grotesco; essa interação especial do trágico com seu oposto. O grotesco é uma forma teatral que me é natural em qualquer situação. O teatro é um espaço completamente artificial, feito para discursos representativos ou para visões da realidade. Este modo artificial de escrever é conectado com a realidade da vida, e com a sensibilidade em particular, com a violência, com situações frustrantes, oposições entre as pessoas, o uso de energia... todos esses elementos estão em tensão mas são perceptíveis para mim. O teatro não é a vida como ela é, mas uma interpretação da vida, um olhar sobre a vida.

DELGADO : Nos anos 70 você era associado a outro diretor argentino que estava na L'Université du Théâtres des Nations, Victor García. Vocês dois encenaram muitas produções diferentes de Arrabal naqueles anos. Você acha que a visão teatral de ambos possui algo em comum?

LAVELLI - Talvez. Acho o trabalho de García extremamente interessante devido a uma coisa que me parece de grande importância para o teatro, que é o conceito geral. Isto é por não existir a necessidade de ser explicado ou fazer parte de uma teoria. Ele construiu maquinarias a um ponto tal que a operação das máquinas era o início do seu trabalho. As máquinas nunca foram minha idéia. Eu sempre penso em como contar uma história. Eu penso em como contá-las e onde elas acontecem. Como García, eu penso em termos de como é o espaço. Eu acredito que a relação entre encenação e arquitetura é vital. É por isso que eu não posso discutir qualquer peça, seja o que for, sem saber o que vou fazer. O que o escritor escreveu pode parecer interessante, mas se eu não tiver uma idéia para o que chamo "o mecanismo de cena", eu não sei pôr mãos à obra. Eu não posso iniciar um trabalho se estiver na dependência do que alguém mais irá contribuir. Mais tarde, a encenação, por si só, se torna mais simples, mas saber o que é essencial, onde, como e em qual contexto se deve trabalhar, é fundamental para mim. Se essas áreas não forem abordadas, a encenação acaba se tornando tudo aquilo que eu mais detesto, tudo que não me interessa, uma cópia das velhas convenções do século XVII, tudo aquilo é parte de uma rotina teatral entediante. O que tocou García foi algo essencial, especialmente a maneira como ele usou materiais como parte integral de seus *shows*. É o que eu acho interessante sobre seu trabalho.

García e eu temos a mesma visão de qual a melhor maneira de abordar o trabalho dos atores. Obviamente, se atores com treino convencional são tratados de uma certa maneira e se deparam com métodos de trabalho diferentes, eles terão de usar sua própria imaginação. A imaginação deles pode sempre ser ajudada pela encenação, naturalmente. Você não pode levar um trabalho de Gombrowicz, Copi, ou qualquer das peças que eu faça sentado numa mesa e tomando café. A despeito disto, o mundo real está presente neles, mesmo que não seja reconhecível no princípio.

Teatro é acima de tudo uma parte que lida com o concreto, mas não com o convencional ou o estabelecido. Quando as bases para o trabalho são "normais", ou seja, convencionais e burguesas ninguém, nem mesmo um ator inteligente, pode escapar da estupidez. O oposto também é importante. É o mesmo na vida real, uma situação inteligente oferece mais chances para a imaginação se expandir e uma situação estúpida simplesmente impõe a estupidez às pessoas. O teatro não é a exceção a esta regra.

Há sempre um ponto de partida que eu considero de suprema importância e que determina o sentido do espetáculo, o que ele realmente é. A *mise en scène* significa não somente recitar um texto, mas apresentar um olhar sobre o que está escrito: é uma outra escritura, ou uma reescritura daquilo que está escrito. Isto é importante, se o sentido pelo qual o ator optou será entendido; este sentido dará significado à performance do ator.

DELGADO - Parece que seu trabalho nos anos 60 era muito experimental: a peça *Ordem* e outra peça, *Bella Ciao*, um musical escrito coletivamente, a *Guerra de Mil Anos*, com Arrabal e outros, uma peça sem título, em colaboração com Copi. Parece ter acontecido uma enorme quantidade de experimentos com a forma e modos diferentes de trabalhar, mas sempre na cena alternativa, na vanguarda.

LAVELLI - Eu não acho que haja diferença entre o que eu fazia e o que faço agora. Eu faço as mesmas coisas mas elas de alguma forma evoluíram. A evolução não significa que valores essenciais tenham mudado. É uma confirmação feita de outra maneira. Não é a mesma peça o tempo todo, mas um trabalho único, somente com variações. Não há diferença fundamental, somente de forma. Há dois anos, eu fiz *Macbett* de Ionesco, porque esta peça já não era encenada há vinte anos – esta peça foi levada de uma maneira que cabe perfeitamente nos pontos essenciais que mencionamos. A estória foi contada de uma maneira diferente da que eu usei para Gombrowicz em *O Casamento*, mas o meu ponto de partida era o mesmo. A encenação envolvia portas diferentes alinhadas na parte de trás e em cada lateral do palco. Isto deu sentidos diferentes ao espetáculo, à estória e à história por trás da peça. O que está implícito neste "mecanismo cênico" é o fato de eu poder criar situações diferentes e acontecimentos inesperados em cena, alguma coisa como *jack-in-the-box*. Cada elemento foi usado para montar este "mecanismo": os trilhos que as bruxas percorriam, as estacas e portas em movimento. Cada porta escondia uma surpresa. Atrás de uma delas havia a possibilidade de passar de uma área fechada para uma aberta, da intimidade de um aposento para a imensidão de um campo de batalha, da forma realista para as formas da teatralidade e imaginação. A maneira de contar a estória cria o estilo da atuação. A platéia contribui ao construir suas próprias estórias, trazendo elementos que possuam um valor intrínseco para eles. É por isso que me refiro ao teatro como um valor a respeito da vida. Sem esse "valor", o teatro não tem sentido.

DELGADO - Você estava em Paris em maio de 1968. Os eventos históricos daquele ano tiveram impacto maior em seu trabalho?

LAVELLI - Sim, lógico. Mas não muito nas instituições teatrais. No campo do teatro, esses acontecimentos causaram uma coisa muito interessante, que era a desordem. Em um lugar onde existem tantas convenções, tanta organização no *establishment* teatral, 1968 trouxe o sentimento de liberdade. Esta liberdade era parcialmente traduzida na ordem estética, no sentido de que os valores eram alterados e invertidos; até certo ponto, parecia que o teatro era uma atividade coletiva, o teatro sempre foi uma atividade coletiva, mas tinha sido hierarquizada. Mas pouquíssimas idéias simples, como "todos nós somos artistas", conquistaram as ruas e adentraram o palco. Os resultados foram absurdos, muitas vezes ridículos. Mas a despeito disto, eles alimentaram a idéia de que o teatro, assim como qualquer outra atividade artística, poderia estar ao alcance de qualquer um, e que através desta participação as pessoas poderiam desenvolver as suas personalidades, modificar suas vidas e também expressar-se. É o tipo de conceito que muda idéias herdadas.

Do ponto de vista puramente estético, eu acho que não houve progresso algum. Mas pelo menos o teatro foi de algum modo profano, e isto serviu também para algum uso. Sobretudo, as portas estavam abertas para se ver o que ocorria dentro de várias instituições. Perguntas eram feitas ou um nível de discurso político e isso permitiu às figuras políticas se apropriarem da linguagem das ruas. O que estava acontecendo lá fora nas ruas não poderia ser ignorado. Eu acho que o mesmo aconteceu ao teatro. Certas aberturas criavam a oportunidade de que o que estava sendo feito poderia ser feito de uma outra maneira. O que não aconteceu somente ao teatro dramático, que sempre foi mais "avançado" no sentido de que não havia extrema rigidez imposta pela tradição; também ocorreu no teatro lírico, e isto era mais excitante. Acho que estas coisas ocorreram como conseqüência de maio de 1968, um pouco alteradas, talvez, mas continua a conexão.

DELGADO - Mas o "teatro político" nunca prendeu a sua atenção. Eu pensei que você fosse mais "militante" em outro sentido: aquele que rompe barreiras e convenções, em vez de ter um sentido político.

LAVELLI - Sim, porque o *status* "político" é mais associado ao teatro político. Eu não era "militante" no sentido brechtiano. Havia vários "militantes" ao redor; eles eram numerosos na França. Eles eram extremamente rígidos. Seguiam à risca os mandamentos de Brecht, convertendo-os em uma Bíblia. E eu não tolero bíblias.

DELGADO - Por que isso?

LAVELLI - Porque o teatro é um lugar de liberdade, enorme liberdade. É um tipo de liberdade que se desenvolve e abre para o inesperado, mesmo dentro do mais politizado dos discursos políticos. Por essa razão, esta influência brechtiana foi bastante desastrosa na França, e gerou uma tristeza e uma solenidade ao teatro político, tornando-o estúpido e chato. Ficou bem distante daquilo que Brecht e seu Berliner Ensemble estavam fazendo. Esta submissão, mais tarde imposta pelos herdeiros de Brecht, fez o teatro político se estilhaçar; foi transformado em outro tipo de conservadorismo. As conseqüências surgiram rápido, porque Brecht foi imediatamente consumido e assimilado como um escritor que tivesse que fazer parte deste repertório. O que significou que tudo aquilo que era revolucionário e subversivo em Brecht foi absorvido pelo sistema teatral, não deixando a Brecht qualquer outra forma de sobrevivência. Naquela época, Brecht era encenado mediante o uso dos livros de direção de palco do próprio Brecht. E quando você lê o que Brecht escreveu sobre teatro, você percebe que parte do trabalho dele era improvisação, não apenas improvisação, mas transformação, uma adaptação que se ajustava às pessoas com as quais ele estava trabalhando, como qualquer grande diretor vivo de teatro.

Politização nesse sentido é algo que eu não poderia manejar mas Brecht me foi muito útil como ponto de referência para a sua própria liberdade. Eu posso notar isso no meu trabalho, embora ninguém mais o perceba. Para mim significou a descoberta do sentimento de liberdade que anda de mãos dadas com minha própria idéia de teatralidade, no sentido de que o teatro é um ambiente artificial que permite ao diretor levar adiante um bom discurso. Este discurso será compreendido com base em outro discurso : o do escritor. É um modo de ver aquilo que o escritor propõe, e não deveria se opor como tal.

Eu acredito que você encena uma peça porque aquilo te excita, te agrada, te incentiva e devido a estas reações você não deveria destruir o trabalho original. Isto seria totalmente estúpido; uma perda de tempo. Mas em um ambiente artificial, qualquer coisa é possível. Eu acho que os escritores mais interessantes não colocam problemas no plano do palco ou da caracterização, eles só colocam problemas que são partes essenciais de seus próprios discursos.

DELGADO - Isso pode ser visto no trabalho que você escolheu nos últimos trinta anos; existe uma tendência constante em dirigir trabalhos com uma exposição muito barroca, trabalhos que são muito alternativos. Estou pensando sobre o seu *Macbett*, seus *Comédies Barbares de Valle-Inclán*, seu *Greek* e *Décadence*, e também os trabalhos que você encenou nos anos 70. Nesses trabalhos há atrações óbvias pelos textos barrocos que põem abaixo as convenções e celebram uma *jouissance* no teatro.

LAVELLI - Eu acho que o teatro é o espaço da celebração, e até mesmo as tragédias contêm esse aspecto sensual e prazeroso. O teatro é um lugar de energia onde, ao mesmo tempo, todas as facetas das contradições do nosso lado humano chegam juntas: o homem com suas energias, seus pesadelos, seus sonhos, seu discurso pessoal e seu corpo. Tem que ser um homem na sua totalidade, e o ator tem que possuir esta totalidade. O fato de existirem as contradições me parece uma coisa positiva.

DELGADO - É isto que o atrai à ópera?

LAVELLI - Sim, isto é o que me atrai em ambos – ópera e teatro. Por exemplo, a comédia espanhola da Época de Ouro contém algo desta mistura, onde textos contraditórios e citações tragicômicas coexistem dentro da narrativa. Eu sou atraído por maneiras de tornar a vida complexa, mostrando alternativas extremas de comportamento e não reduzindo a vida a planos simplificados, que eu chamo de fazer tudo no "preto e branco". Isto foi chamado de "anti-brechtiano" no sentido de que para Brecht o esforço ideológico consistia em impor um conceito : o comunismo. Este conceito vinha antes de tudo e tinha que ser realizado através da simplificação onde os bons têm que triunfar e os maus devem cair. Aquela simplificação, final de Brecht não é o que mais me interessa. Estou interessado na complexidade do comportamento mas também no senso de distância dele. Não dia-a-dia, mas a idéia do que poderia ser o dia-a-dia. Este ponto de vista é sempre diferente de uma apreciação cinematográfica ou televisada do que é o teatro.

DELGADO - Você não encenou muitos textos "realistas".

LAVELLI - Isto depende do que você chama de "textos realistas". Isto é verdade se um texto realista é o que você chama de trabalho onde a estória é uma transposição da realidade. Para mim, Chekhov não é um escritor realista no sentido naturalista, o que talvez seja a razão pela qual eu montei Chekhov.

DELGADO - Estive pensando mais em escritores como Ibsen ou Arthur Miller, que possuem uma estrutura bem linear na qual tudo se movimenta progressivamente de modo bem estável e ordenado. Chekhov é muito mais sutil, tocando o absurdo. Ibsen e Miller parecem ser a antítese daquilo que você representa no teatro.

LAVELLI - Eu penso que Ibsen é um escritor muito importante, mas eu prefiro O'Neill, porque acredito ser ele uma síntese entre Ibsen e o teatro do século 19, criando a sua visão pessoal de um teatro múltiplo, um teatro cuja modernidade ainda não foi completamente explorada. O'Neill conta estórias. É o mesmo quando alguém encena alguma coisa, é uma questão de contar estórias, ainda que algumas vezes o trabalho não tenha uma estória por si só, como *Décadence*, que eu estou produzindo neste momento.

Eu faço um esforço para haver uma estória, evitando assim que a pessoa, ao sair do teatro sem a informação de quem é o escritor, possa dizer : "Eu vi uma peça em que acontecia o seguinte

: eram dois casais um separado e outro não, eles viveram, depois envelheceram e então a história terminou." Até a mais simples anedota precisa de alguém que a conte. Eu acredito que a habilidade em contar uma estória é fundamental. É também interessante quando o autor conta a estória, o que acontece no caso de O'Neill; o caso dele é diretamente relacionado à vida real, mas eu não o chamaria de "realista" no mesmo sentido de Ibsen.

Eu acredito que este tipo de teatro põe em evidência um ponto de vista porque estes escritores têm estilo e solidez para começar, e porque a necessidade deles em escrever se relaciona com a época deles. Muitas opiniões a respeito deste tipo de teatro dependem do que ele está tentando provar. Eu nunca encenei Ibsen, mas produzi alguns escritores como Arthur Schnitzler, que fala a respeito da vida real, e que ao mesmo tempo é muito influenciado pela psicanálise e com certeza pelo seu meio. Ele é um homem que tenta trazer à luz o que repousa na escuridão de cada indivíduo. Ele conta uma estória mas esta estória torna-se um ponto de vista, uma espécie de síntese. Todos os personagens, até os menores, têm uma razão para existir em suas peças, como nas de O'Neill. Estes escritores têm uma substância escondida que é muito importante e razão suficiente para nos encorajarmos a olhá-los de perto através de uma lente de aumento, para descobrirmos uma vida interior que não aparece na superfície. Eu acho que isto é o ponto de vista que os permite procurar além, além de uma simples transcrição da realidade.

DELGADO - Nos anos 70, você falou sobre derrubar as paredes do teatro e construir algo novo com as ruínas. É isto que o Théâtre National de la Colline lhe tem dado desde 1987?

LAVELLI - Eu não estava pensando num teatro como este. Este é um teatro moderno, construído para preencher necessidades atuais, mas estas necessidades não são tão diferentes daquelas dos anos 70. O teatro é destruído por convenções, devastado pelo gosto burguês. Eu não consigo ver outra saída exceto o uso deste impulso violento para a destruição, mas de uma outra maneira, pela provocação. O interessante da idéia é mudar o teatro, não somente na arquitetura, porque o teatro continua sendo construído de acordo com as tradições de gostos arquitetônicos, o produto de uma forma social. O teatro tem sua própria continuidade, assim como a vida; se esta continuidade ou rotina é para ser quebrada, deve estar sujeita a julgamentos, a testes duros e desafiadores. Isto não deve ser deixado a cargo de comprometimentos ou idéias tomadas de empréstimo.

DELGADO - Aqui você tentou criar um repertório ao longo destas linhas. Eu estou pensando nos escritores que você encenou; só nas duas últimas temporadas você produziu Francisco Nieva, Berkoff, Bond, Ionesco e Thomas Bernhard. Isto estava em sua agenda quando você assumiu a direção deste teatro? É um repertório muito desafiador. Eu não consigo pensar em nenhum dos mais proeminentes teatros na Grã-Bretanha que tenham em suas agendas peças contemporâneas de todas as partes do mundo.

LAVELLI - Isto é verdade, na Alemanha também não há nenhum. Normalmente o teatro é produzido para se conformar ao mundo. Eu não concordo; o teatro é aberto para o mundo mas não é feito para satisfazer o mundo. O ponto de partida não é o mesmo. O teatro deveria ser um espaço tanto aberto como vital, com liberdade completa.

É por isto que a crise dos escritores é ainda o grande problema. Eu acho que os escritores deste século, especialmente os que começaram a escrever logo após a guerras, estavam a par do que significou Auschwitz; a visão deles da vida mudou. Esta é a razão porque aquilo que estes escritores têm que falar, sendo provocativos ou não, vai ser diferente daquilo que os clássicos tiveram que dizer. Os contemporâneos têm que ser diferentes, porque um evento histórico e terrível aconteceu naquele lugar. O humanismo foi enterrado sob o terror do nazismo. Este é o final de um século muito importante na vida da raça humana. Os escritores interessantes são os que estão cônscios disto, mesmo que eles não escrevam sobre o assunto.

O mundo mudou e a provocação envolve o não esquecimento deste fato por motivo algum. Desde então surgiram muitos dos escritores cujos trabalhos foram instrumentos para estes fatos políticos e históricos : mudanças de peso nos acontecimentos das grandes cidades, a vertigem do racismo ou a intolerável posição em ser "diferente" – todos os discursos que fazem a cidade ser adversa à tolerância. Todos estes são temas de nossos tempos. Eles são a tragédia desta época pós-guerra. Eles não eram abordados pelos escritores do passado porque eles alimentam o presente. Com a influência destes temas de maior importância é que a sociedade moderna é construída. Eis porque muitos destes escritores estão reagindo contra a sociedade de seus tempos, e estão lutando por um teatro moderno.

DELGADO : No final dos anos 60 você disse que "a platéia é uma idéia abstrata. Eu só posso ver um espectador através de mim. Se alguma coisa é real para o criador do espetáculo, a platéia vai reagir também." Você acha que foi isso que ocorreu aqui? Você ainda acredita nisso?

LAVELLI - Sim, no caso de La Colline, por exemplo nós fazemos pesquisas para ver qual a platéia que temos, sem jamais perguntar do que gostam, porque se nós fizermos tal coisa, teremos que admitir que as pessoas gostam do que já viram e conhecem. Nós acabaríamos em uma nova Comédia Francesa. Eu acho que é o oposto do que eu estou tentando fazer. O que me interessa é levar a platéia para dentro da aventura do teatro, dentro do desconhecido, sabendo de antemão que o discurso é sincero e profundo, não somente um discurso de circunstâncias. Esta iniciação, esta curiosidade, anda de mãos dadas com a imaginação; a platéia moderna é uma platéia imaginativa. Neste sentido, eu mesmo também estou interessado no teatro, como um espectador. Isto é, porque não saber quem é minha platéia não afeta meu trabalho. Eu acho que o teatro deveria oferecer uma escolha e fazer exigências. Nossa política é a seguinte: nós oferecemos perspectivas, idéias e discursos. A "platéia" é a mesma, seja o teatro grande ou pequeno.

DELGADO - A platéia parece se dar bem com esta idéia. Em todas as vezes que eu vim aqui, eu vi casas cheias ou quase

cheias. Isto significa que o público aprecia o seu trabalho, mesmo se eles não souberem o que querem. Você acha que tem alguma coisa em Paris que faz com que a platéia aqui seja aberta? Você acha que Paris é uma cidade que atrai e sabe como encorajar seus colaboradores internacionais? Por exemplo, poder-se-ia dizer que aqui você vê trabalhos teatrais feitos por estrangeiros bem antes de serem montados na Inglaterra. Na Inglaterra, Thomas Bernhard é um virtual desconhecido, também ocorreram muito poucas produções do trabalho de Botho Strauss; *L'Amour en Crimée*, de Slawomir Mrozek também não foi visto. Há algo sobre a cultura de Paris que permite a você, um argentino, dirigir este teatro e Pasqual, um catalão, dirigir um outro teatro nacional ? Isto seria impensável na Grã-Bretanha.

LAVELLI - Há alguns exemplos como este na Alemanha; não somente da América Latina mas do leste também. Húngaros, austríacos, que trabalharam e se tornaram parte da sociedade alemã — alguns deles são até famosos! Eu não sei se um teatro como La Colline poderia existir em outra cidade. Mas eu ficaria muito desapontado se não pudesse acontecer em Paris, a capital cultural da Europa. Eu não acredito que as platéias para o teatro de arte tenham aumentado em comparação com os anos 60, nem que a situação tenha melhorado. Eu penso que os críticos de teatro continuam tão convencionais como nos anos 60, e que a crítica, no seu todo, não é tão profunda.

O teatro normalmente funciona bem em Paris. Você também pode ver teatro de boulevard, peças de segunda e terceira classe e peças assim, até menos mais refinadas, mais apelativas.

DELGADO - Eu acredito que isto é o que ocorre aqui, mas em Londres é diferente. Por exemplo, Peter Brook veio aqui para lançar o tipo de teatro que ele queria. O que há em Paris ? É o governo que sabe promover tal tipo de evento? Existe "algo" aberto na cultura? O que há em Paris que permite todos estes tipos de experiências?

LAVELLI - Havia uma tendência marginal já presente nos anos 70 porque os subsídios muito raramente existiam. Eu acho que a expansão dos serviços públicos nos últimos trinta anos é muito importante. Este é um teatro nacional (o último dos teatros nacionais), mas existem outros teatros subsidiados nos subúrbios, como Gennevilliers, Aubervilliers e Bobigny. Há um número enorme de teatros fora de Paris. São teatros que algumas vezes apresentam espetáculos muito importantes em escala mundial ou local. Em resumo, há uma platéia ou muitas platéias diferentes. E algumas vezes estas platéias procuram novas experiências. É bem verdade que existe o espectador da Comédie Française, que está interessado em teatro clássico, que ama o teatro da sua juventude, as coisas que ele estudou na faculdade, e por aí vai. De repente ele resolve comparar as suas memórias de estudante com a produção que está ao seu alcance. Mas este espectador pode vir ao La Colline também. Eu quero dizer que o La Colline não é só para iniciados. O La Colline exige um mínimo gosto pelo teatro. Se o espectador não tem "gosto", ele deve adquirir algum, não é alguma coisa que possa ser feita através da televisão. De fato é o contrário. O mau gosto proporcionado pela televisão faria qualquer um quase inimigo do teatro, onde o requisito básico é a habilidade em concentrar-se. A platéia precisa de pelo menos um mínimo de concentração, o que a televisão não pede deles. Normalmente a televisão perverte o gosto. O público de televisão simplesmente devora as imagens. É por isso que o teatro é uma atividade minoritária, ainda que aberta a todos.

DELGADO - Você acha que esta tendência mudará? No momento ninguém sabe se os socialistas retornarão ao poder na França. Você acha que existe a possibilidade de esta atitude mudar ? Esta liberdade que existe no teatro francês – onde você pode ver em uma noite o Teatro Maly de São Petersburgo, ou vir aqui e assistir a *Décadence*, e na noite seguinte ir assistir a uma companhia britânica no Odeon – poderia tudo isto estar em perigo ? Você acha que esta ameaça existe ?

LAVELLI - Não, eu não acho que exista qualquer ameaça neste sentido. Acredito que o teatro tenha enormes problemas econômicos ou sofra restrições de base econômica, mas acho que todos estão prontos para defender o teatro pertencente aos dois setores : o público e o privado. No momento, o setor privado está muito bem em Paris. Em outras cidades, quase não existe. Se você olhar os recibos dos borderôs dos teatros, você percebe que o teatro privado tem muito mais sucesso em cidades como Madrid, por exemplo, onde o teatro é importante, o público vai muito ao teatro e onde agora os subsídios foram enormemente reduzidos. As pessoas costumavam ir ao teatro para respostas que não podiam encontrar do lado de fora. Estranhamente, em Paris, os teatros privados fazem sucesso, mesmo quando a qualidade é duvidosa. Eu quero dizer que toda a atividade teatral institucionalizada é sucesso. Talvez tenha algo a ver com a atividade econômica, pelo fato de que a economia está mais equilibrada.

DELGADO - Falando em teatro britânico, houve espetáculos aqui de Bond, Berkoff e surpreendentemente, John Godber: três escritores diferentes. Um que vem de uma tradição intelectual; Godber, que é um populista no sentido amplo, e Berkoff que tem uma posição ambígua no teatro britânico. Por que a atração por estes escritores? E por que você sempre retorna a Berkoff – *Décadence* é o seu terceiro Berkoff.

LAVELLI - *Les Videurs* (Bouncers), de Godber, foi uma peça que eu vi em Bruxelas. E causou uma grande reação, foi um fenômeno peculiar, muitos jovens iam assistir. E a idéia de boate ou *nightclubs* veio junto e era a síntese da estória. Os personagens eram submetidos ao teste de entrada. A idéia de ser capaz de entrar nesta boate, o centro da atração, pareceu dramaticamente interessante para mim. Parecia um obstáculo que tinha que ser ultrapassado. E a idéia deste obstáculo dentro da agenda humana pareceu admirável.

Bond é um outro caso, porque ele é um escritor que conheço muito bem desde suas primeiras peças nos anos 70. Embora nenhuma de suas peças tenha tido grande público, ele é um escritor extraordinariamente interessante, especialmente pelo jeito como ele reconta a vida real, deixando um pouco de distância e transformando — a um conto filosófico. Esta era a atração de Bond nos anos 70, e agora ele está ficando mais esquemático, mais ácido, duro, mas também muito mais imediato porque ele fala sobre problemas básicos da nossa civilização. Ao mesmo tempo eu penso que ele é inclassificável no drama moderno, o ponto de partida de um teatro de agitação intelectual.

Aí Berkoff é novamente alguma coisa. Ocorre este tipo de ruptura com a sociedade e com a sua maneira de escrever. A sua escrita é carregada de controvérsias mas ao mesmo tempo construída de uma maneira tão precisa que permite uma quantidade enorme de *mise en scène*. *Décadence* foi a primeira peça que conheci de Berkoff. Devido a vários problemas, nunca foi encenada. Aí eu produzi *Greek* no lugar. Depois de *Greek*, eu ia fazer *Décadence*, mas ambas tinham tantas coisas em comum que não me pareceu o momento mais adequado. Neste ponto, os tradutores me sugeriram Kvetch. Isto significa que estou terminando o ciclo de Berkoff com *Décadence*, que foi aliás o primeiro trabalho que gostaria de ter dirigido.

Greek tem um sentido profundo de drama, no contexto da tragédia, evocando temas como o fascismo e racismo de todo dia nas grandes cidades, temas tratados com originalidade. Eu estava impressionado com a repetição formidável da tragédia grega, sem ser uma caricatura nem uma homenagem. A história é uma "tragédia" que escapa do horror, salva por algo tão raro quanto o amor. Me pareceu admirável.

DELGADO - Ele é um escritor muito londrino. A linguagem é poética de um jeito coloquial, e deve ser um grande problema quando chega na parte da tradução e transposição. É por isso que me surpreende que você, como diretor, seja tão ligado ao trabalho dele.

LAVELLI - Estas coisas algumas vezes são coincidências. O maior problema tem sido adaptar Berkoff, e em particular Décadence. Você se dá conta de que é mais fácil em inglês por causa dos sotaques diferentes entre os personagens. Aqui não funciona desta maneira; é substituída pela *word play*. Você não pode usar um sotaque quando a língua falada é a mesma.

DELGADO - Em *Décadence* você está trabalhando uma vez mais com Michel Aumont e Christine Cohendy. Qual é a atração em trabalhar com estes dois atores?

LAVELLI - Pelo fato de haver grande entendimento. No caso de Aumont, o fato de que ele é um grande ator, obviamente. Ele já era um grande ator quando fez o seu primeiro trabalho comigo, que também era uma peça de Ionesco, *Le Roi se Meurt*, no Odéon. O personagem central era representado por Aumont. Ele possui esta incrível habilidade de se incorporar dentro do discurso de palco, não só se incorporar, mas interpretar, dar ao personagem sua própria personalidade, se apropriar destes conceitos. *Le Roi se Meurt* continha coisas extremamente engraçadas e outras extremamente ásperas. É difícil de dirigir porque é estranho ao espírito francês. Tragédia não existe na França. Não existe tragédia na escrita porque não há tragédia neste país. Não é como na Inglaterra. É muito difícil enquadrar a tragédia e o seu oposto.

Em *Le Roi se Meurt*, a pungência da situação e a pequena qualidade burguesa do escrever criam um enorme choque, de onde brota o tipo de humor que me interessa. Aumont, por exemplo, é muito bom nesta área, apesar, eu diria, da sua longa associação com a Comédie Française, que é um baluarte de conservadorismo. A continuidade significou que de fato nós fizemos mais coisas além dessa: uma peça de Arrabal, *La Tour de Babel*, no Odéon também, mas com a Comédie Française, e várias peças no La Colline, de *Comédies Barbares* que levou um ano inteiro para completar a trilogia, *Macbett, Les Journalistes, L'Amour en Crimée, e Décadence*. Michel é um homem muito modesto. É muito duro para ele ser capaz de soltar completamente a imodéstia da linguagem de Berkoff, já que ele é um ator com treinamento clássico. Mas ele é uma pessoa de grande intuição e com um modo muito determinado de querer tomar uma posição certa até o final. Isto eu acho interessante no ator. Se o ator não possui todas estas qualidades, eu não estou interessado. Eu poderia dizer o mesmo sobre Christine Cohendy e alguns outros que têm trabalhado comigo. Isto também é o motivo de eu ser leal a María Casares e Roland Bertín.

DELGADO - E seu trabalho com Dominique Poulange? Ela trabalha em muitas de suas produções como assistente de direção. Como começou este relacionamento e como funciona? Dirigir é sempre a visão de somente uma pessoa. Como é que vocês funcionam juntos?

LAVELLI - É uma colaboração que vai do elenco à preparação, mas não na tarefa básica de encenar, este é o meu trabalho. Construir um conceito total do espetáculo é a minha tarefa com o meu cenógrafo e depois minha tarefa com os atores. Assim, neste padrão, a colaboração com Dominique é muito útil, porque ela sabe como funciona o trabalho de palco. Ela sabe o modo como eu dirijo os atores e ela toma nota das marcações de palco. É um trabalho que vai além de ser o assistente do diretor.

DELGADO - Você trabalhou com vários cenógrafos. Quais as qualidades que você procura em um cenógrafo? Por exemplo, você recentemente trabalhou com Graciela Galán, que trabalhou principalmente na Argentina.

LAVELLI - Eu trabalhei com Graciela em *Comédies Barbares* porque achei que a cultura hispânica seria a mais apropriada para o modo de trabalho a ser encenado. É na simplicidade do encenar – relativamente simples porque não havia nada e ao mesmo tempo havia muitas coisas – que foi muito importante ter alguém que conhecesse o mundo de Valle-Inclán e que soubesse desvelar este mundo imaginário.

O que eu procuro nos meus cenógrafos é técnica, mas também a maneira como eles recriam as minhas sugestões. Por exemplo, eu trabalhei com Max Bignens por vinte anos. Bignens é um cenógrafo de palco com um comando extraordinário da técnica. Eu não acredito que exista outro como ele. Ele trouxe muito para mim, ele era diretor técnico da ópera e do teatro dramático de Cologne, mas ele também me ensinou muito de cenografia. Ele sabe como transformar em realidade uma idéia que pode parecer a princípio surpreendente e complexa. Isto me permite fazer coisas excepcionais. Eu estou pensando em cenografias como o Édipo

Rei de Stravinsky, por exemplo, onde o palco inteiro era levantado em um ângulo de 40 graus. Eu me lembro de *Madame Butterfly*, onde no palco principal toda ação era vista como um sonho do personagem central, emoldurada dentro de um grande cilindro de tule. Este cilindro era o espaço de Butterfly, o espaço de seus sonhos e ao mesmo tempo era sua prisão, e isto era concebido como um mecanismo de palco real; do ponto de vista técnico estas coisas são enormemente complicadas. O ponto de partida é ser capaz de argumentar com alguém que sabia alterar, interpretar, transformar e entender um discurso de palco. Muito poucas pessoas sabem como fazê-lo. Aqui na França não conheço quase ninguém que o faça. Eu conheço pessoas que estão prontas para fazer cenários e esse tipo de coisa, mas não pessoas que estejam verdadeiramente prontas para desenvolver uma idéia.

Algumas vezes eu tenho idéias muito precisas; eu não sou bom em desenhar, mas posso descrever exatamente o que eu quero. Assim eu posso mais tarde desenvolver e descobrir o sentido que pode ser dado a este mecanismo, para isso eu preciso de um colaborador de calibre alto, imaginativo.

O trabalho operístico tem sido muito importante para mim, como *Salomé*, de Strauss, por exemplo. Muito do resultado depende do lado técnico, já que não é só o aspecto visual da condição dos personagens que está em jogo. O teatro lírico é marcado por uma estagnação conservadora. Para fazer um bom trabalho neste meio, precisa-se trabalhar com pessoas de teatro, selecionar pessoas.

DELGADO - Para terminar, eu queria perguntar a você sobre o seu trabalho com ópera. Nos anos 60 você disse que não gostava de ópera, que ópera era algo insuportável e velho. Aparentemente naquela época não era o caso remontar a ópera desde o seu interior, como fez Peter Brook, mas tentar esmigalhá-la, como você o fez na sua primeira produção operística.

LAVELLI - Eu nunca trabalho de outra maneira. Na ópera, eu trabalho com obras que eu escolho ou que me são sugeridas, sem me envolver com a estrutura de produção. A única montagem de ópera em que eu trabalhei com o libretista, orquestra e compositor foi *Ordem*, que era sobre o nascimento do fascismo na Espanha, quase um estória não escrita, mas evocada. Para mim, foi a culminação de uma longa busca, em que a música era o elemento básico, mas havia atores, solistas e mais de trinta pessoas trabalhando juntos. Nós nos apresentamos em Avignon e depois no antigo Halle, de Paris. As outras óperas que produzi, desde *Idomeneo*, de Mozart, até a última, *L'Enlèvement ou Sérail*, não foram "adaptações musicais de uma ópera. Houve cortes em todas as óperas, mas não houve mudanças como, por exemplo, o corte do coro em *Idomeneo*, não. É a ópera mesmo, como escrita pelo compositor, embora haja pouquíssimos cortes, dependendo das récitas e do resto. Meu trabalho mais importante foi desenvolvido no nível do conceito de ópera. Eu aplico os mesmos critérios que aplico no teatro: como e onde a estória vai ser contada, de que modo? Como se fará para que o trabalho do cantor, que quase sempre não é escolhido por mim, se encaixe no conceito total do personagem? Como é que a ação dramática imposta a uma ópera terá repercussão no trabalho dos atores e do coro? Para resolver tudo isso, há que se fazer uma noite de pequenas alterações. Às vezes isto significa encarar a oposição do diretor da orquestra, dos solistas e até da orquestra inteira. Meu trabalho é chegar e convencê-los de que há um motivo convincente para aquilo que eu quero fazer.

DELGADO - Seu teatro sempre teve um ritmo musical. Seu trabalho com os atores, o uso da voz, a entonação do ator, sempre tiveram um aspecto musical. A chance de levar este trabalho para um plano mais elevado foi o que te atraiu para a ópera?

LAVELLI - Não, não foi isso o que me atraiu à ópera, até porque já era assim que eu trabalhava. O interessante é ver como uma situação pode, com uma interpretação inteligente, causar profundas mudanças neste trabalho. Um artista de ópera canta como se estivesse com seu maestro, como se estivesse em um concerto, e para alcançar uma transformação dramática, precisa formar-se em sua própria personalidade. É muito interessante, mas ao mesmo tempo bastante complicado. A apresentação não pode ser só uma corrida de obstáculos. O cantor tem que estar pronto para encarar problemas que ele não conhece. Eu já tive muitos problemas com apresentações, tanto com o elenco inteiro como individualmente. Já tive problemas coletivos relativos ao envolvimento do coro em mudanças de cena, por exemplo. No caso de *Idomeneo*, o coro era o elemento dramático básico usado como uma força motriz da apresentação, "diferente" da apresentação mais centrada no personagem.

Em ópera, eu trabalho com infra-estruturas que são definidas não por mim, mas por instituições. É uma grande desvantagem. Quando você trabalha na Ópera de Paris ou no Scala, você tem que se adaptar a essas infra-estruturas, embora o que quer que você faça possa provocar todos os tipos de conflitos. Evidentemente, todas as condições de trabalho terão sido discutidas antes, não são inventadas, nem podem! Sempre trabalhei de forma independente, sem me curvar a ninguém, o que significa que eu discuto minhas condições de trabalho previamente, principalmente em grandes instituições, antecipando os tipos de problemas artísticos que brotam no trabalho.

DELGADO - Você acha que seu trabalho no teatro tem ficado diferente do trabalho em ópera?

LAVELLI - Embora tenham tido pontos de partida diferentes, os critérios são os mesmos. Com os trabalhos que me deram mais prazer de dirigir, como *Salomé*, de Strauss, ou *La Nozze di Figaro*, de Mozart, não foram só as dificuldades apresentadas, mas a qualidade dos artistas envolvidos que me deram imenso prazer, artistas que se adaptaram, assim como atores que se adaptaram a uma sugestão, e que desfrutam o prazer desta experiência. Minha proposta em *Salomé* tinha a ver com o desespero, a dificuldade e o peso do fardo que unia os personagens, um pouco como *O Casamento*, de Gombrowicz, em que tudo podia ser visto como os restos de um massacre. Começando com uma sociedade pós-moderna, onde um grande massacre levou à perda das memórias do passado e da história, de modo desesperado, eu de fato representei o discurso de Strauss, que possui uma violência incontável. Daí veio uma espécie de dor, de sensibilidade, uma persuasão, um encanto através desta visão desesperada da história que às vezes pode ser vista em uma tragédia shakespeareana, quando bem-apresentada.

A ópera me interessa por causa de seu conteúdo de fantasia, na música, que, como Debussy falava, a respeito de sua própria obra, "permite que eu imprima meu próprio sonho no sonho de alguém".

DELGADO - O que você disse sobre Debussy é interessante, porque o seu trabalho poderia ser definido como aquele que apresenta estórias conhecidas de maneira diferente. Seria isso o tal "reescrever sonhos"?

LAVELLI - Acho que sim, isto é o sentido de encenar.

DELGADO - Como você definiria o papel do diretor? Este papel mudou?

LAVELLI - O diretor de teatro, ou o *metteur en scène*?

DELGADO - Os dois.

LAVELLI - São diferentes. Como diretor, eu tento construir um projeto artístico coerente no Théâtre de la Colline, com todos os problemas e a falta de verbas. É um dos obstáculos. Eu não posso fazer como o diretor da Comédie Française, que diz: "Eu quero montar esta peça", ou "Eu vou financiar este projeto". Eu não tenho meios suficientes, e tenho que esperar por propostas. Eventualmente, posso até fazer uma proposta. Eu posso dizer: "Eu estou interessado em produzir tal peça, mas temos que procurar um co-produtor porque não temos o dinheiro para montá-la". É assim que vários projetos são feitos neste teatro. No Teatro De La Ville, eu seria chamado e diriam: "O que você gostaria de montar? Se a Comédie Française me chamasse, seria para me perguntar: "O que você quer apresentar neste palco?" Eu não posso fazer isso aqui! Se alguém me sugere um projeto, eu digo: "Ótimo. Podemos produzir uma parte, talvez quarenta ou cinqüenta por cento".

DELGADO - Então este é seu trabalho de produtor. E o *metteur en scène*?

LAVELLI - O trabalho de um diretor não muda nunca. É sempre o mesmo. Eu leio um monte de peças e escolho os escritores. Sigo os escritores que me interessam, como Thomas Bernhard, por exemplo. Produzi duas peças dele aqui. Bernhard me estimula porque ele está muito distante daquilo que Gombrowicz e Copi costumavam escrever; ao mesmo tempo, ele tem uma linguagem, é um escritor que dá a impressão de que está lá, escrito em detalhes. Eu adoro a força de sua linguagem, o significado de seu discurso, a atitude agressiva. Quando falamos em como o teatro pode ser destruído, estamos dizendo que as idéias têm que ser destruídas. Tem que haver destruição para que uma nova sociedade, ou uma sociedade melhor, seja construída. Aquilo que já existe tem que ser devolvido. Bernhard faz isso com humor e desespero ao mesmo tempo. Ele me interessa porque, por outro lado, ele se inspira no teatro que vem da imobilidade, do "imobilismo" que Ionesco tinha. Mas Bernhard tem uma força impressionante em seu discurso. Ele tem a força dupla da violência e a destruição, de mãos dadas com a "reestruturação", porque seu discurso mantém uma estrutura musical cruel. Este discurso dá importância e valor ao que poderíamos chamar "anti-discurso", o discurso do silêncio. Esta relação entre o silêncio e o discurso é um fator-chave no teatro do pós-guerra.

ROBERT LEPAGE

Considerado pelo crítico Michael Coveney um "gênio de Quebec" ("Freer, Hipper, Cheaper, Faster" ; *Observer,* 7 de agosto de 1994, p.74), as incursões de teatro altamente visuais e por vezes tecnicamente arrojadas do ator – escritor – cenógrafo – diretor Robert Lepage, vêm questionando a apresentação tradicionalmente linear de tempo e ação. Muitas vezes evoluindo por longos períodos, elas habitualmente criaram múltiplas estórias enigmáticas e cenas sobrepostas, solapando a primazia da palavra escrita através da ênfase à improvisação e às possibilidades esculturais oferecidas pelos recursos técnicos do teatro contemporâneo.

Nascido no dia 12 de dezembro de 1957 em uma família bi-cultural, Lepage formou-se no Conservatório de Arte Dramática da cidade de Quebec em 1978 ; depois mudou-se para Paris para estudar com o diretor suíço Alain Knapp, famoso por dar ênfase ao papel multifacetado de diretor, acumulando as funções de ator e escritor. Voltando a Quebec, em 1980 teve grande sucesso na Liga Nacional de Improvisação (LNI), onde demonstrou real talento de improvisação; depois uniu-se ao Teatro Repère de Jacques Lessard, onde expandiu os Ciclos de RSVP, desenvolvidos pelo Grupo Experimental de Dançarinos de São Francisco dirigido por Anna e Lawrence Halprin. Os métodos de trabalho empregados envolviam o questionamento da hierarquia do diretor através da elaboração do roteiro, dos personagens, *mise en scène* e cenário, abrangendo a companhia em uma empreitada coletiva.

Seu monólogo *Vinci* (1986) foi o primeiro a chamar a atenção internacional. Tratava-se de um olhar sobre o famoso pintor, a peça baseava-se nas viagens pela Europa de um fotógrafo de

Quebec, Philippe, tentando fugir do seu desespero causado pelo suicídio de um amigo. *Vinci* foi uma demonstração talentosa e excepcional da mais pura representação intimista e truques de palco, e excursionou para a França, onde ganhou o Prêmio Coup de Pouce de Avignon em 1987, e foi posteriormente apresentado em uma versão inglesa. *La Trilogie des Dragons* (A Trilogia dos Dragões) estreou em 1985 como uma peça de cinqüenta minutos, modificada nos dois anos seguintes de várias maneiras, inclusive uma versão de seis horas no Festival de Teatro das Américas de Montreal, em 1987. Uma excursão por três bairros chineses em cidades Canadenses a trilíngüe *La Trilogie des Dragons* provou ser uma fascinante exploração de identidade e assimilação culturais que desmitificam e rearrumam estereótipos simplistas. A narrativa leve descrevendo as aventuras de Jeanne e Françoise, desde a juventude até a meia idade, era apenas a moldura onde se encaixaria um estudo sofisticado e criativo das possibilidades de um Canadá de múltiplas culturas. *Tectonic Plates,* apresentado na sua primeira versão em 1988 no palco du Maurier, em de Harbourfront, no festival de Teatro de Toronto, também se caracterizava por uma estrutura em mosaico intertextual. Assim como *La Trilogie des Dragons,* foi moldada pelo uso criativo da fantasia do palco, por metonímias teatrais transformando em figuras estonteantes os objetos mais comuns, e por uma estrutura fluida visando a dar uma opinião perceptiva sobre o próprio ato efêmero do teatro.

Embora seu trabalho tenha sido submetido a análises muito rigorosas, Lepage prefere se considerar um diretor mais intuitivo do que intelectual, preocupado em devolver ao palco o agradável elemento do "representar" e transformar as mais vigorosas tradições e convenções de teatro para nosso atual clima intercultural e de multimídia. No final dos anos 80 e no início dos 90, primeiro no Teatro Repère e depois no Centro Nacional de Artes de Ottawa, onde foi diretor artístico do Teatro Francês (entre 1990 e 1993), trabalhou com espaços adaptáveis de palco e com um grupo regular de atores, apresentando uma quantidade prolífica de produções tematicamente ricas e variadas que fraturaram os conceitos lineares de tempo e espaço, oferecendo visões fascinantes sobre a fluidez das identidades culturais, nacionais e sexuais. *Alaienouidet,* escrita em conjunto com Marianne Ackerman e baseada na visita do ator britânico Edmund Kean a uma reserva indígena Wyandot em 1826, foi encenada no Centro Nacional de Artes em 1992. Seu monólogo *Needles and Opium* (Agulhas e Ópio), muito apresentado em excursões, lembra Jean Cocteau e Miles Davies na narrativa surrealista e sensual de Robert, um jovem de Quebec residindo em um quarto de hotel em Paris. Em 1992 ele se tornou o primeiro norte-americano a ser convidado a dirigir Shakespeare no Teatro Nacional de Londres, onde encenou uma produção influenciada por Jung de *A Midsummer Night's Dream* (Sonho de uma Noite de Verão) em um banho de lama.

O início dos anos 90 também marcou sua estréia na ópera com duas produções para a companhia Canadense de Ópera: *Herzorg Blaubert,* de Bela Bartok, e *Erwartung,* de Arnold Schoenberg (1993), ambas com figurinos de Michael Levine e representadas em húngaro e alemão, respectivamente. Em 1994 criou uma nova companhia, a Ex Machina. Sua primeira produção foi *The Seven Streams of the River Ota* (As Sete Torrentes do Rio Ota), onde usa a estória de Jana, um sobrevivente do holocausto tcheco que vive em Hiroshima, para investigar as variadas heranças dessa cidade. Concebida como uma epopéia em sete partes, foi apresentada de forma preliminar no festival de Edimburgo de 1994, como um trabalho ainda em andamento: este *status* aparente de "inacabado" e sua forma híbrida foram mal recebidos, tanto pela crítica como pelo público. Seu trabalho mais recente inclui uma produção de Strindberg, *A Dream Play* (1995), concebido para dezoito personagens em um único cenário cúbico no Teatro Nacional de Drama em Estocolmo. No ano passado esteve muito ocupado com os planos de transformar um antigo posto de bombeiros em Quebec em um centro multimídia para apresentações de sua companhia, Ex Machina, que irá oferecer a possibilidade de um teatro virtual, com atores apresentando trabalhos de palcos diferentes em cidades diferentes.

Lepage recebeu vários prêmios por suas produções inovadoras, incluindo o Grande Prêmio do Festival de Teatro das Américas, em 1987, por *La Trilogie des Dragons* (A Trilogia dos Dragões) ; o Prêmio de Melhor Criação no Festival de Nyon, na Suíça, por *Vinci* (1987), o Prêmio do Centro Nacional das Artes em 1994, e o Prêmio Floyd S. Chalmers por *Needles and Opium*, (1995). Ele é também conhecido por seu trabalho como ator de rádio, televisão e cinema – seu papel mais importante, até hoje, foi em *Jesus de Montreal,* (1998), de Denys Arcand. Seu primeiro filme como diretor, *Le Confessional,* foi apresentado em 1995 no Festival de Cinema de Cannes.

OUTRAS PRINCIPAIS PRODUÇÕES INCLUEM:

Circulations, Co-autor e ator. La Bordée, Cidade de Quebec, 1884. Produção do Teatro Repère.

Polygraph, Co-autor e ator. Teatro Périscope, Cidade de Quebec, 1988. Produção do Teatro Repère.

*Roméo et Juliette (*Romeo and Juliet), de William Shakespeare. Festival Shakespeare no Rio, Saskatoon, Canadá, 1989. Produção do Teatro Repère e Night Cap Productions.

Coriolan (Coriolannus), *Macbeth* e *La Tempête* (The Tempest), de William Shakespeare, adaptação de Michel Garneau, Teatro Maubeuge, França, 1993. Produção do Teatro Repère.

Noises, Sounds and Sweet Airs, de Michael Nyman. The Tokyo Globe Theatre, 1994.

CRÍTICAS AO SEU TRABALHO:

"É um embaixador laureado de Quebec, cujo gênio até pode ser questionado, mas cuja importância como ícone de identidade nacional está fora de questão.... Seu trabalho mistura línguas e culturas, criando a sensação de um forasteiro que encara tudo como se fosse estrangeiro. O conceito de 'tradaptação' representa um papel chave no seu vocabulário: é um conceito específico que ultrapassa a tradução, parecendo mais uma anexação de novos conceitos culturais".

(Claire Armistead, "Pursuit of the Trivial", *Guardian,* G2, 5 de outubro de 1994, p.10).

"A marca registrada de Lepage é sua infinita capacidade de surpreender... Amplamente reconhecido como o mais criativo diretor de teatro do Canadá ele... se sagrou em três continentes como força máxima na arte de representar...O alcance do interesse teatral de Lepage é tão vasto quanto seu talento... (Ele) trilhou um caminho totalmente novo quando aceitou dirigir uma dupla apresentação para a companhia de Ópera Canadense. Outra inovação radical foi quando se uniu a Peter Gabriel, criando e dirigindo a recente turnê *high-tech* de estrelas de rock... Por baixo do ecletismo de Lepage há uma unidade subjacente que gira ao redor de toda sua noção sobre o propósito do teatro".

(Barry Came, "Robert Lepage", *Maclean's,* 106, Nº 52, 27 de dezembro de 1993, pp. 19-20).

MATERIAL BIBLIOGRÁFICO DE IMPORTÂNCIA:

HUNT, Nigel. "The Moving Language of Robert Lepage' *Theatrum.* Nº 6, primavera de 1987, pp 25-8 e p. 32.

____. "The Global Voyage of Robert Lepage". *Drama Review,* 33, Nº 2, verão de 1989, pp. 104-18.

LEPAGE,Robert entrevistado por Christie Carson. "Collaboration, Translation, Interpretation". *New Theatre Quarterly, 9,* Nº 33, fevereiro de 1993, pp. 31-6.

REWA, Natalie. "Cliches of Ethnicity Subverted: Robert Lepage's" *"La Trilogie des Dragons". Theatre History in Canada,* II, Nº 2, outono 1990, pp.148-61.

SALTER, Denis. "Between Wo'y: Lepage's" Shakespeare Cycle' e 'Borderlines:' an Interview with Robert Lepage and Le Théâtre Repère'. *Theater,* 24, Nº 3, 1993, pp.61-79.

ROBERT LEPAGE EM CONVERSA COM ALISON MCCALPINE, NO CAFÉ DU MONDE, CIDADE DE QUEBEC, EM 17 DE FEVEREIRO DE 1995

MCALPINE - Há tempos atrás você falou sobre o uso de recursos ao invés de temas como ponto de partida. Estou interessada em saber como este processo foi desenvolvido, especificamente em relação ao seu projeto mais recente, The Seven Streams of the River Ota, e sua nova companhia,*Ex Machina*?

LEPAGE - Esta maneira de trabalhar foi herdada, não foi inventada. Na nossa nova companhia Ex Machina estamos usando partes do método com o qual costumávamos trabalhar quando estávamos no Teatro Repère, mas que haviam sido desenvolvidos antes pela Companhia de Danças de Anna e Lawrence Halprin, de São Francisco. Eles criaram algo chamado Ciclos RSVP : R significa Recursos, S significando "Score" (escore), V para valor de ação e P para "Presentation" (apresentação). Jacques Lessard, que fundou o Teatro Repère, era professor do Conservatório aqui em Quebec, onde todos nós estudamos. A maioria das pessoas que fazem parte da companhia hoje passou pelo Conservatório da cidade de Quebec. Jacques esteve fora do Conservatório durante três anos, foi para São Francisco e trabalhou com a Companhia de Lawrence Halprin. Depois voltou e teve a oportunidade de traduzir tudo o que aprendera e tentou aplicar estes ciclos de trabalho diretamente ao teatro. As pessoas envolvidas na companhia de dança eram arquitetos, filósofos e quiropráticos, mas não havia muita gente de teatro além de Jacques.

Então Jacques traduziu os Ciclos RSVP para o Repère, o que é um trocadilho porque Repère significa um ponto de referência ou um ponto de partida. Individualmente, as letras tinham outro sentido "re" para Recurso, o "p" para "Partition "que significa escore, o " e" para "Evaluation" (Avaliação) e o final " Re" para Representação. Há uma série de leis e regras para isso. Por não ter sido o criador ou inventor deste método e usando-o um pouco por acidente quando me tornei membro do Teatro Repère, eu não estava muito consciente de todas as regras e coisas. Usei sempre este método instintivamente, isto é, eu já trabalhava deste jeito sem saber que podia ser realmente um ciclo, ou uma maneira de trabalhar, ou um método.

Na realidade, nunca respeitamos coisa alguma. Creio que Jacques, por seu lado, estava muito mais ligado ao sistema do Ciclo Repère. Ele o usava de maneira muito metódica. Nós o usávamos de uma forma mais livre, tentando adaptar as regras aos nossos sentimentos e à nossa intuição. Sempre achei que o melhor caminho era esse; era mais chegado às intuições e sentimentos das pessoas que o usavam, do que quando estávamos sufocados pelas regras.

Portanto foram criadas dentro da companhia duas maneiras de trabalhar. Até quando estávamos todos utilizando o método dos Ciclos Repère, havia realmente dois tipos de produtos originando-se dele: um era mais o tipo de trabalho de Jacques, que era reciclar o texto já existente dos autores, e o outro, eram criações coletivas que eu já fazia com dois terços da companhia, começando do zero. Nosso trabalho começou a ficar cada vez mais conhecido e isso criou um clima de desarmonia. Acabou que todos saímos da companhia, exceto Jacques e alguns membros que decidiram continuar a excursionar. Eu fui um dos primeiros a sair. Fui para o Centro Nacional das Artes em Ottawa porque tinha sido nomeado diretor artístico lá e achei que poderia talvez fazer as coisas a meu jeito, mas claro que senti falta do modo de trabalhar da companhia coletiva. Como todos os outros membros estavam já fora da Companhia, decidimos nos juntar, criar uma nova chamada Ex Machina, e continuar a trabalhar como estávamos acostumados. Ex Machina está agora com um ano. Não ousamos chamá-la Ciclo Repère porque não está mais associada ao Teatro Repère. Ao mesmo tempo tentamos divulgar a idéia de que desenvolvemos nossas próprias regras e leis, que têm certo parentesco com os Ciclos Repère, mas que evoluíram para algo muito diferente.

Muitos pontos evoluíram. Creio que o que conseguimos marcar em nossa companhia foi a última parte, o "re" de Repère. O aspecto da performance de "re-presentação" é o processo de escrever. O roteiro começa quando você representa e isso se torna uma coisa difícil de entender para muitas pessoas no nosso ramo de trabalho, porque estamos acostumados à tradicional hierarquia do autor, e então o roteiro é posto nas mãos do diretor, que o transforma, ou remodela, ou tenta enfiar ou aplicar seus conceitos no texto. Depois os atores, que têm seu próprio modo de interpretar, inserem seus sentimentos, emoções e intuições no roteiro. E na noite da estréia, a guilhotina faz toda a criatividade sumir. Acham que tudo deve ser congelado, enrolado, selado e entregue à platéia, que pagou e quer ver um espetáculo à altura do dinheiro que gastou.

Sempre acreditei — mesmo antes de trabalhar com os Ciclos Repère ou com este método de trabalho que agora usamos — que o roteiro começa na noite em que começamos a apresentação. Antes disso, no que se costuma chamar de ensaios, estruturamos e improvisamos. O texto deve ser a última coisa a ser feita. No teatro, o texto deve ser o resultado do que fazemos no palco onde deve acontecer realmente um fenômeno esportivo e ativo. Conseguir isso é muito teatral, pois é o que a platéia deseja secretamente. Você vai ao teatro como vai a um evento esportivo.

Toda a noção de " brincar" no teatro foi esvaziada neste século. Creio que as pessoas que fazem parte de nossa companhia não estão tão interessadas em atuar; estão mais interessadas em "brincar". Como diretor, estou tentando achar um meio de planejar o trabalho, dando a impressão que estão brincando e que estamos inventando um jogo em vez de um roteiro; assim acabamos escrevendo até no dia seguinte ao término do espetáculo. E o teatro é isso; esse é o processo teatral.

MCALPINE - O que o levou ao assunto de Hiroshima?

LEPAGE - Sempre estamos à cata de recursos para iniciar uma nova criação coletiva. Quando faço um monólogo, há muitas coisas que pessoalmente quero fazer e falar e, às vezes, quero falar sobre algo muito limitado. Depois de uma hora e meia de representação com apenas um artista no palco, o assunto fica esgotado. É muito difícil encontrar um assunto que tenha um sem-número de possibilidades que possam ser divididas em diversas avenidas, todas convergindo para um mesmo ponto. Este foi o caso da *Trilogia dos Dragões*, onde sentimos que podíamos criar um acontecimento. Havia material suficiente para os seis autores e oito atores até para escrever uma saga, um afresco, e uma epopéia.

Em relação a Hiroshima, levei algum tempo antes de realmente encontrar um assunto ou recurso que sentisse que teria mais sucesso fazendo com muitas pessoas do que fazendo sozinho. Estava visitando o Japão pela primeira vez há três ou quatro anos atrás com Richard Fréchette e resolvemos ir até Hiroshima, como turistas, igual a tanta gente. Eu tinha sido convidado pela Fundação Shakespeare – eles têm mais bolsistas no Japão do que em todo o Reino Unido. Visitei Kioto, Osaka, Tóquio, e acabei em Hiroshima. Duas coisas me impressionaram em Hiroshima. Como ocidental, sempre imaginei Hiroshima como um símbolo de destruição e morte, o que obviamente é muito normal. Mas quando chegamos a Hiroshima levamos um choque: vimos beleza, vida, sensualidade, os cheiros, os gostos, os sentimentos, exatamente o contrário do que esperávamos. Portanto aí está a primeira coisa: você tem a sensação física que, qualquer que seja o contexto, a vida é mais forte e, realmente, renasce, recomeça em um período muito curto. Claro que existem todos os tipos de conseqüências, mas esta foi a impressão primordial que tive em Hiroshima.

A segunda coisa foi que em Hiroshima as únicas coisas que realmente me trouxeram imagens de horror, não foram as visitas ao museu ou ao memorial, ou ver as fotografias de pessoas com a pele queimada, perdendo o cabelo, nem ver os horrores que geralmente vemos: não foi esse o horror que me chocou. O horror me foi transmitido por pequeninos incidentes, estórias ou pequenas coisas que são tipicamente japonesas. Estávamos visitando a cidade com um homem de sessenta e poucos anos e que foi, mais tarde descobrimos, uma vítima da bomba. Não tinha lesões físicas nem marcas, nem nada, mas tinha visto a bomba explodir, tinha vivenciado a devastação que causou, mas foi muito discreto. Nunca nos impôs isso durante a visita; ajudou-nos como um bom estudioso de Shakespeare. Contou-nos mil pequenas estórias, algumas realmente insignificantes, de tão simples, mas que traduziam a devastação, muito mais do que os muitos filmes, museus e artes que estávamos vendo: o Museu de Arte Contemporânea em Hiroshima contém obras extraordinárias, mas você não sente a devastação. Há diversas pinturas sobre dor e terra destruída, mas você sente muito mais angústia do que compreensão ou a sensação do que isto significou na vida diária: o que aconteceu a Hiroshima?

Então ele me contou todo o tipo de pequenas estórias que me emocionaram. Por exemplo: ele contou sobre uma mulher que ficara desfigurada e as outras pessoas escondiam os espelhos da casa para que ela não pudesse ver o horror do seu rosto. No entanto, ela procurava desesperadamente um espelho e um dia conseguiu roubar um e alguém ficou observando para ver qual seria a reação dela ao ver seu rosto. Ela se olhou. Tinha escondido um batom sob o travesseiro; colocou-o no rosto e depois limpou. É a maneira japonesa de exprimir o horror.

Todas as estórias eram sobre o povo – não se impede um homem de ser um homem, e não se impede uma mulher de ser mulher. Eram estórias sobre a idéia do ego, da imagem e da noção de beleza. Meu guia me deu dois dias de estórias fantásticas. Fiquei espantado ao saber, por exemplo, que há um rio em Hiroshima chamado Rio Ota, que se divide em sete torrentes, portanto é uma cidade com muitas pontes. As duas primeiras pontes reconstruídas foram chamadas de ponte Yin e ponte Yang, porque quando os cidadãos olhavam para a cidade devastada, diziam: "Se queremos recomeçar tudo em Hiroshima, temos que dar órgãos sexuais à cidade, para que um lado possa realmente copular com o outro. Construíram estas duas pequenas pontes – uma com a forma de V e a outra mais fálica. Uma estranha imagem poética. Mas quando visitei os arredores de Hiroshima à noite, fomos ao topo de uma montanha e pude ver aquelas duas pontes e os carros indo de um lado para o outro. Há sempre a noção de macho e fêmea para tudo no Japão, e até partes da cidade são macho e fêmea.

Grande parte das estórias contadas foram sobre sexo e cópula. Era muito estranho porque em uma cidade de onde se devia sair com uma sensação de morte – tendo visto todos aqueles corpos queimados – na realidade nos eram transmitidas a sensualidade, a finalidade e a sexualidade de sua própria vida. Ficou óbvio que, se eu fosse fazer algo sobre Hiroshima, seria algo extremamente erótico, extremamente sensual, e extremamente sexual porque estas sensações de hipererotismo estão sempre presentes em Hiroshima.

Quando voltei podia sentir que – entre outras idéias que tinha como assunto ou recurso – esta parecia soar em diferentes direções. Também porque 1995 era o quinquagésimo aniversário do bombardeio de Hiroshima, e seríamos bombardeados com documentários, informações e pesquisas sobre aquele período. É importante que isso aconteça, mas na verdade ninguém será informado do verdadeiro terror e da beleza real do fato, e as contradições e paradoxos que um estrangeiro encontra quando visita uma cidade como Hiroshima se sentindo entusiasmado por isso: ser sensualmente seduzido por uma cidade e, ao mesmo tempo, refletir sobre a ameaça nuclear e a guerra. Portanto, é muito excitante, paradoxal e conflitante e quando há um conflito, temos assunto para um drama.

É também importante a duração de sete horas e o fato de não ter japoneses no espetáculo. Além de algumas aparições aqui e ali de uma garçonete em um bar de karaokê ou algo assim, além dessas pequenas aparições de personagens japoneses, todo o resto é ocidental. Senti que devíamos falar de Hiroshima como ocidentais e não ter a pretensão que iríamos contar o horror ou a beleza de Hiroshima como se fôssemos japoneses, isso seria completamente falso e desonesto. Então tive a idéia de criar sete personagens que tratariam da idéia de Hiroshima – antes, durante e depois do bombardeio – e que estes sete diferentes ocidentais de diferentes partes do mundo estariam todos interligados na mesma estória. Daí veio a idéia de *Sete Afluentes.* O Rio Ota corre para Hiroshima, é dividido em sete correntes e depois vira oceano. As sete correntes apontam para sete direções diferentes e a idéia era criar sete estórias diferentes que convergissem para a mesma fonte, que seria Hiroshima. As sete correntes do rio foram a razão da escolha de Hiroshima para receber a bomba. Não era uma cidade militar, mas importante por causa dos diferentes braços e afluentes: uma cidade onde podiam trocar armamento e mercadorias. Hiroshima era um ponto de entrada estratégico no Japão, principalmente por causa de suas correntes, e do fato de a cidade ser dividida. Na realidade, antes eram oito correntes mas depois do bombardeio ficaram sete.

MCALPINE - Vi seu espetáculo em Manchester, em outubro de 1994. O que lembro vividamente foi o uso de espelhos e de

fotografia, e também os estilos totalmente diferentes das três seções. Estas imagens e estilos foram o ponto de partida?

LEPAGE - Sim, foram. O que temos representado até agora são tentativas de descobrir quem são os principais personagens, onde a ação se desenrola, quais são os estilos, que forma, ou que meio vamos usar para diferentes tópicos? Na versão de cinco horas que acabamos de produzir, as coisas estão muito mais claras do que em Manchester porque agora confirmamos alguns personagens mais do que outros, e também porque cada um destes personagens nos leva para seu próprio mundo. Por exemplo, a personagem da cantora de ópera que você viu em Manchester era uma personagem embrionária. Agora, que a desenvolvemos, ela nos leva a Amsterdam e entramos totalmente na personagem, e na crise que ela está vivendo. Sendo cantora de ópera, ela obviamente nos conta sua estória como no contexto de ópera e há uma certa dimensão, naquilo que ela diz, que é muito mais lírica. Às vezes temos um personagem que nos leva a um meio, às vezes é o contrário.

Trabalhamos desta maneira porque queriam convidar para o projeto todas as espécies de artistas. Estávamos tentando abandonar a idéia de representar que sempre temos ao pensar em teatro. Queremos convidar pessoas de outros ramos. Quando se conta a estória de Hiroshima, tem que se passar pela evolução de diferentes ramos, de diferentes formas de arte, de diferentes tendências. Por exemplo, a idéia da fotografia no final do século e para que serve a fotografia agora, evoluiu, e pode expressar diferentes facetas de Hiroshima pelo que aconteceu a esta forma de expressão. É o mesmo com a ópera, teatro, marionetes, vídeo e filme. O meio que se usa para contar uma estória coloca você rapidamente no tempo, no período, numa tendência.

MCALPINE - Este processo de improviso e criação coloca muita responsabilidade nos atores. Cada ator é responsável pelo texto de seu personagem e o grupo, coletivamente, desenvolve a estrutura do todo?

LEPAGE - Tento ser o condutor disso tudo, e não realmente um autor ou diretor. Todos os atores improvisam e escrevem seu próprio texto. Decidem o que devem dizer. Mas é claro que tudo é colocado dentro de certa perspectiva e, à medida que avançamos, o estilo torna-se mais homogêneo. O texto passa por um processo que as pessoas tentam evitar hoje em dia, mas que eu acho interessante. É um processo de tradução. Quando se escreve um texto e diálogo ruins, quando você faz a primeira tentativa e vai excursionar em outro país, tem que traduzir. Como, por exemplo quando fomos de Londres para Paris, tivemos de repente que traduzir metade das cenas para o francês. Quando traduzimos, o que tínhamos a dizer ficou muito mais claro porque o francês é nossa primeira língua. Tínhamos que estudar cada palavra: o que realmente queríamos dizer? E o processo de tradução realmente enriqueceu o diálogo. Agora que voltamos a Quebec, há algumas coisas que temos que escrever novamente, e há coisas que podemos deixar em inglês aqui porque as pessoas entendem, o que não acontecia em Paris.

Depois vamos a Viena em junho. Teremos que reconsiderar muita coisa se quisermos traduzir para o alemão. Se um personagem alemão fala para outro personagem alemão, tem que falar alemão. Então nos força a pensar no que está sendo dito – o que vai ser mais bem compreendido? O processo de tradução é como um raio **x** do nosso texto, onde podemos expor nossos pensamentos.

MCALPINE - Quando estavam em Manchester, os atores improvisaram em francês, mas então foram traduzidos para o inglês?

LEPAGE - Alguns estavam improvisando em inglês no palco.

MCALPINE - O ator vai para casa e escreve o improviso?

LEPAGE - Sim, mas às vezes vai para casa e diz: "Bem, vou reformular isso". E há toda aquela estória de combinar deixas entre os atores antes do espetáculo. Esta é a parte mais excitante: eles dizem: "Esta noite vou tentar colocar esta idéia na peça, mas não posso dizer isso antes de você falar aquilo, porque senão o que você vai dizer torna-se irrelevante. Qual você acha que é a melhor hora?" Alguém pode responder: "Por que não tenta nesta hora?

Quando o garçom entra e vai interromper o que você está falando, podemos então entrar neste assunto". Todos combinam antes do espetáculo e então agimos de acordo. Às vezes funciona, outras não: torna-se um esporte.

MCALPINE - Você mencionou a cantora de ópera em *Seven Streams*. Foi a primeira vez que teve uma cantora de ópera em sua companhia. Por causa de seu treinamento e contexto diferentes, ela afetou o grupo e seu processo?

LEPAGE - Há uma noção de disciplina na ópera muito diferente da do teatro. Há uma mudança em todo o esquema de escrever, representar e ensaiar. Mas a ópera também tem formas livres. Sempre pensamos nela como tendo forma bem definida, mas na realidade é muito livre, pois o que aprendi trabalhando na ópera é que, seja ela qual for, seja lá o que os atores decidam fazer, é, em princípio, muita técnica. É algo muito técnico cantar aquelas coisas no tom. Então, no primeiro dia de ensaio estamos sentados na sala ouvindo eles repassarem toda aquela música, tecnicamente, e a sala se enche de emoção. No teatro, as pessoas lêem no primeiro dia, e leva-se semanas e semanas para a emoção aparecer. Temos que discutir e decidir o que há e então tentar captar a coisa. Na ópera, o extraordinário é que, por mais técnicos que os atores sejam, o subtexto emocional é indicado pela música. A música é o guia da emoção. É espantoso como na ópera se inicia a cinco mais e não dez menos como no teatro.

É isso que estamos tentando trazer para a peça. A música está se tornando parte importante de nosso trabalho, no sentido de que por vezes não temos nenhum subtexto emocional no que fazemos, porque lidamos apenas com idéias : queremos trazer esta idéia para a peça. Mas neste trabalho que fizemos agora, e não foi o caso de Manchester, temos um músico que nos acompanha, improvisando à medida que avançamos. Ele sabe qual é o contexto emocional de cada coisa, e apóia o texto automático que evolui no palco. É um passo muito importante que estamos dando, e isso se deve principalmente ao fato de termos entre os atores uma cantora de ópera.

MCALPINE - Como você encara seu papel de diretor em tudo isso? Você se considera apenas um condutor neste processo?

LEPAGE - Tento facilitar as coisas porque, em um determinado ponto desta maneira de trabalhar, todos temos que admitir que o assunto e o recurso que escolhemos, e as estórias que surgem deste recurso, são muito mais infinitos do que nós. Como tudo é maior do que somos, temos que ter humildade e deixar a história fluir por si só. No início foi difícil porque realmente estávamos começando do nada, mas atualmente é interessante, porque, de repente, sentimos que é esta força imensa que tem vida própria. Como observador, posso vê-la crescer, portanto, quando estamos fazendo os espetáculos, tento dizer aos atores para onde devem olhar, ou para o que devem ficar atentos, a fim de melhor compreender quem e o que significa o *show*. E, assim, sabem como controlá-lo e qual a melhor maneira de escrever o texto.

É difícil explicar exatamente qual é o meu papel nisso tudo, porque não estou realmente dirigindo. Claro que estou na direção e levo as coisas como a maioria dos diretores faz, mas também estou escrevendo, estou projetando, e estou ajudando os atores a encontrarem seu próprio diálogo. Às vezes eles se questionam por que algo não acontece e por que as emoções não afloram, mas eu digo: "Já que não temos um texto escrito, vocês têm que usar outras noções". Tenho que mantê-los bem informados da fera que está prestes a surgir e qual a sua aparência.

MCALPINE - Este método de seu trabalho estar sempre em evolução já lhe é familiar, Polygraph e Tectonic Plates se modificaram durante anos. Como prepara um trabalho em andamento dentro de um circuito de festival internacional? É claro que temos aí enormes expectativas envolvidas. Você acha que seus compromissos ao redor do mundo, em projetos de outras pessoas, estejam afetando este processo?

LEPAGE - A companhia sempre trabalhou desta maneira, exceto que em vez de apresentar primeiras versões internacionalmente, vamos apresentá-las localmente. Mas tudo dá no mesmo: as pessoas sempre têm expectativas. Portanto, muitos se surpreenderam com *Seven Streams*. Em Edimburgo, por exemplo, se perguntavam: "Onde está o espetáculo? Não estamos entendendo". Mas era exatamente isso o que queríamos ; foi o que explicamos às pessoas que estavam co-produzindo. Dissemos: "Não nos façam abrir o festival. O que vamos fazer é, mais ou menos, um ensaio público, e é dessa maneira que deve ser anunciado." Claro que o festival de Edimburgo é dirigido por Brian McMaster, uma pessoa maravilhosa e que tem sido muito generoso conosco. Mas ele vem do mundo da ópera, e o grupo que estava previsto para abrir o festival não o pôde fazer, e a maior atração no festival era o nosso *show*, então, é claro, vendemos mais entradas e eles decidiram mudar nossa apresentação. Em vez de quinhentos lugares no teatro, vendemos oitocentos, e no final abrimos o festival com um espetáculo que obviamente não estava pronto, na frente de oitocentas pessoas em traje a rigor, pessoas estas do mundo da ópera.

É difícil de explicar aos co-produtores a maneira como trabalhamos, e às vezes há mal-entendidos, mas não podemos culpá-los; eles estão acostumados a uma determinada maneira de fazer e ver as coisas. Portanto, agora tentamos nos convencer que as pessoas sabem que é apenas um primeiro passo, e que achamos interessante, mesmo que não esteja pronto; existe algo importante e necessitamos de "feedback" para saber qual direção seguir. Peço muito aos atores que tenham coragem de fazer isso, mas leva tempo antes que o esforço seja recompensado, e já começamos a ver isso, creio, nos últimos dias em Londres e em Paris, quando de repente o público compareceu e chegou à conclusão de que estávamos no caminho certo.

Conversei uma vez com Peter Brook sobre este problema. Não puxei o assunto, foi ele que o fez. Estávamos em Munique e ele tinha produzido um espetáculo chamado *The Man Who,* com quatro atores, sem cenário, e apenas a iluminação como deixa. Uma coisa pequena que não pode ser levada em salas grandes de teatro. Encontramo-nos em Munique porque ele se apresentava no festival de lá e ele me explicava como era difícil porque em Munique eles tinham alugado uma enorme sala de três mil lugares; tiveram que cancelar porque Peter disse: "De jeito nenhum. Pedimos um lugar de trezentos assentos". E porque ele é Peter Brook, ele teve o que queria e acabou se apresentando em uma sala de trezentos lugares.

No entanto, ele estava me dizendo que, apesar de ser Peter Brook, tinha os mesmos problemas que nossas companhias jovens têm: que a única maneira de sobreviver é fazer co-produções com grandes eventos internacionais, e uma vez fazendo isso você tem que aceitar as regras destes festivais. Falou-me coisas surpreendentes: quando ele quis fazer *The Mahabharata,* era um empreendimento muito caro e ele não tinha meios; então teve que co-produzir com festivais pelo mundo afora. Depois, ele teve que fazer *The Tempest*, contra sua vontade, porque ele disse: "Prometi a um cara isso, e a outro cara aquilo e devia favores". Então iniciou *Pelléas e Mélisande,* de que se arrependeu, porque o Festival de outono cobrou-lhe uma promessa. Descobri que ele estava com os mesmos problemas que eu, e ele também teve que abrir festivais com espetáculos que ainda não estavam prontos. Não foi consolo ouvir isso dele, mas me fez refletir que a idéia certa é que se temos que apresentar algo como trabalho de oficina, tem que ser anunciado como tal. Era de se supor que grandes festivais internacionais não tivessem as mesmas preocupações comerciais de um teatro normal. Claro que as pessoas querem vender entradas, mas os grandes festivais internacionais não, eles deveriam ter essa meta: ser extremamente honestos e claros porque sabem que ali está um público interessado na arte teatral e eles deveriam entender que tipo de espetáculo vai ser apresentado e se vai ser bem apresentado.

MCALPINE - Você acha que seus compromissos ao redor do mundo em projetos de outras pessoas está afetando seu processo?

LEPAGE - Um pouco, mas nem tanto. Faço porque quero fazer, porque quero aprender. Às vezes acho que os lugares bons para aprender são as grandes companhias européias, onde há muito talento em potencial e meios para fazer produzir – embora agora, depois de ter participado em quatro ou cinco delas, não queira fazer mais. No entanto, não quero perder contato com estes diretores artísticos: alguns querem realmente mudar o estilo de suas companhias e de suas platéias. Não vou mais participar porque eu sei o que isso acarreta para meu próprio trabalho. Mas acabamos fazendo porque queremos aprender e isso é o difícil.

Agora que estou com trinta e sete anos, talvez não tenha desculpa, mas há alguns anos tinha esse fardo: as pessoas queriam trabalhar comigo e eu ainda estava no processo de aprendizagem. E por esta razão é que fazemos isso, porque achamos que vamos aprender. Mas então as pessoas têm tantas expectativas que nós nos sentimos presos numa armadilha. Agora prefiro defender meu trabalho, quer gostem ou não. Não tem importância, estamos expressando o que nossa companhia está fazendo, tentando desenvolver um estilo, mas é claro que temos que sofrer as conseqüências por eu não estar presente, ou por eu ter que conseguir dinheiro em outro lugar para subsidiar nossos projetos. Mas agora espero que já tenhamos potencial como uma companhia, para não termos mais que fazer certas coisas.

MCALPINE - Você falou sobre ópera e teatro como sendo formas de arte verticais, ao contrário de filmes, animação e TV. Pode explicar?

LEPAGE - É vertical em vários níveis, no sentido de que o teatro é a forma de colocar a platéia em contato com os deuses, seja lá o que isso significa. O teatro nasceu assim. As peças eram escritas de maneira vertical sobre aspirações humanas. A maior parte da tecnologia desenvolvida no século 19, principalmente no teatro, era vertical. O cenário vinha do alto e você se via livre das coisas nos palcos fazendo-as subir. Portanto é uma forma vertical no sentido físico e técnico e não apenas de uma maneira filosófica ou simbólica. De certa maneira, as coisas são mais bem expressas. Quando faço *shows* que são verticais, sempre tenho boa aceitação, como em *Needles and Opium*, onde um ator é suspenso no ar e a platéia tem que olhar para cima, e o cara que está suspenso fala sobre algo que está acima de sua própria cabeça.

O teatro é muito parecido com as Olimpíadas; até quem não gosta de esporte fica fascinado com a Olimpíada porque não se trata apenas de esporte, trata-se de deuses, do Monte Olimpo.

Trata-se de gente tentando superar o corpo humano, o limite humano, a gravidade. É um momento fugaz a cada quatro anos, quando podemos ver mergulhadores dando a impressão que estão voando, quando se vê pessoas correndo a velocidades incríveis, quebrando recordes, dando a impressão de que o homem pode atingir uma velocidade cinco vezes maior do que a normal. Trata-se desta transfiguração do homem em um deus. Mesmo não vendo necessariamente deuses ali, vemos pessoas querendo subir o Monte Olimpo e os dramas humanos, os conflitos, os paradoxos e as tragédias que daí decorrem. No teatro há algo semelhante a subir o Monte Olimpo, ver pessoas fingirem que estão voando.

A Midsummer Night's Dream é um extraordinário exemplo, porque tudo gira em torno de um personagem chamado Bottom e todas aquelas fadas que vêm lá de cima e assombram os pobres seres humanos, e os que dormem. Bottom sonha sem o amante de Titania, uma deusa. É uma peça altamente vertical. Muitas peças boas que ainda resistem ao efeito do tempo e a mudanças são trabalhos verticais com preocupações verticais.

Há um certo sentido de espiritualidade no teatro: é o meio que se pode usar para se falar sobre espiritualidade e pesquisas espirituais. Claro que há uma razão para que um filme tenha uma moldura horizontal: a localização das câmeras e do cinema realismo e a vida de todo o dia. Neste nível, vão da esquerda para a direita, ou da direita para a esquerda. Às vezes focaliza do alto para baixo, mas em geral estórias horizontais são melhores em filmes. Talvez a forma e esboço dos filmes mudem um dia. Mas por que alguém não inventou uma tela vertical se o cinema já existe há um século? Tecnicamente e simbolicamente o meio é o horizonte, a terra onde os entes humanos andam e trabalham.

Há duas maneiras de contar uma estória: um jeito metafórico e um jeito metonímico. Metonímia é uma coisa mais horizontal: começo, meio e fim – as coisas acontecem em certa ordem. A maneira metafórica de contar uma estória é quando se vê uma peça de teatro e se diz: "Havia algo acontecendo, mas ao mesmo tempo havia outra coisa em outro nível, e também mais um outro nível e tudo parece estar conectado de maneira vertical: as coisas estão empilhadas". Algo como *Needles and Opium,* por exemplo, tem vários níveis de estórias que estão conectadas. A ação que se vê é esta conexão, e a conexão é vertical. Não quero dizer que um meio seja melhor do que o outro; apenas que há certas estórias que são melhor contadas de modo vertical e outras de modo horizontal; e para filmes, o melhor meio parece ser o horizontal; para o teatro, o melhor meio parece ser o vertical.

Um exemplo extremo de teatro é a ópera. Ópera é o megateatro, é hiperteatro, tudo é tão teatral, mais teatral do que o teatro porque tudo, absolutamente tudo, é falso. Você não canta "Por favor, passe o sal" na ópera. Algumas pessoas escrevem isso, mas acabam nos musicais da Broadway e isso não é ópera. A ópera verdadeira é sempre vertical porque é sempre sobre mitos e deuses e se não é sobre deuses, é sobre metamorfose e transfigurações e coisas assim. É uma forma de arte muito vertical com todos estes proscênios. Isso é o estranho no Canadá: o ano do Centenário da Confederação foi o pior ano de todos, porque foi neste ano que o Canadá construiu teatros proscênios por todo o país e agora estamos atolados, tendo que fazer teatro e ópera nestas molduras de filmes, o que é absurdo. Na Europa, ainda existe a herança arquitetônica do século 19, que é vertical, e as molduras são mais altas. No La Bastille, que é uma proposta arquitetônica muito moderna feita para a ópera, a estrutura é altíssima para dar uma idéia de que há um contato entre o topo e a base.

MCALPINE - É claro que você não acredita que o teatro esteja ameaçado pelo cinema ou pela televisão, mas prefere dizer que o teatro foi liberado, e falou também de um renascimento. O que você quer dizer com isso?

LEPAGE - Acredito neste fenômeno interessante que, em meados do século 19, quando a fotografia foi inventada e começou a ficar popular em algumas cidades da Europa, quase todo o mundo achou que seria a morte da pintura, porque esta, naquele tempo, era a crônica da época. A pintura servia para expressar as emoções e os sentimentos que existiam nas idéias, mas mesmo nas suas várias mudanças através dos séculos, o propósito era ser a cronista da época. Para se ter um registro dos potentados da Europa, das figuras políticas ou importantes figuras históricas, recorria-se aos pintores. Era a pintura que documentava batalhas ou a maneira como o povo vivia naqueles tempos. Na realidade isso era um fardo que sobrecarregava a pintura.

Com o advento da fotografia, este lugar foi ocupado. A fotografia era muito melhor cronista. Chegou e disse: "Temos muito mais a ver com a vida real, e é assim, exatamente assim que ela se parece". Na pintura há sempre a possibilidade de o artista colocar um ou outro traço de sua personalidade; mas a fotografia, tornando-se melhor cronista, assumiu este papel. Então todos pensaram que a pintura morreria. Mas depois de cinqüenta anos, ou talvez menos, a pintura se libertou das formas, adquiriu uma certa loucura e começou a expressar emoções e sentimentos nunca dantes expressos. Quando inventaram os filmes, muita gente disse: "É a morte do teatro, não se pode achar melhor expressão ou ser melhor cronista dos fatos do que o cinema e o teatro nunca vai durar tanto nem ser um documentário melhor". De certa maneira, estavam com a razão, porque o cinema assumiu e tudo passou a ser visto através de filmes. Depois veio a TV e todos passaram a dizer: "É a morte do cinema, porque agora temos todos os fatos na nossa sala de estar, e é tudo ao vivo".

Na realidade, estas formas de arte não morreram, apenas estão passando pelo mesmo processo pelo qual a pintura teve que passar. Os filmes estão uma loucura, livres de qualquer regra, um meio dadaísta que expressa coisas que a TV não pode expressar. E creio que o teatro está sofrendo as mesmas mudanças, mas as pessoas passaram a considerar o teatro como cinema de categoria inferior, ou a melhor coisa para se fazer, depois do cinema. Não se pode nem comparar; é completamente diferente e temos que usar o teatro junto com os outros para ver as muitas formas que pode adquirir, porque não está onerado da mesma forma que a televisão. E até a televisão é mais presente agora como forma de arte do que quando foi inventada, porque agora podemos ter novos canais via satélite, como Sky e CNN. Eles tomaram conta das crônicas e das notícias, tirando assim um fardo das TV's regulares. Se quisermos mesmo saber o que está acontecendo no mundo, basta ligar na CNN, ou qualquer outro canal de notícias. Para que esperar até as oito da noite, ou até a manhã seguinte para saber? A importância da notícia já estará reduzida e o lugar que ocupa no esquema da TV regular vai diminuir cada vez mais e mais. A TV não terá mais o ônus de ter que dizer: "Hoje aconteceu isso e aquilo." Poderá tomar novas formas – já vemos isso na MTV. À medida que a televisão é cada vez mais separada por categorias, vai se tornando mais criativa, mais inventiva, e vai expressar coisas que ainda não tinha tido oportunidade de fazer.

Não acredito em morte. Não acredito que alguma coisa morra: acredito que passe por metamorfoses. Talvez isso seja o que Hiroshima deixou gravado em minha mente, e ainda estou buscando a melhor maneira de expressar isso. Todos nós sabemos que depois do bombardeio 240.000 pessoas morreram e que o lugar parecia um cemitério: pessoas morrem, coisas morrem, a natureza morre – mas a vida continua. Para mim é o mesmo, tanto para o teatro como para as outras formas de arte; elas apenas evoluem e mudam. E em dado momento torna-se claro o que podem melhor transmitir.

MCALPINE - Qual a participação da platéia neste processo de evolução? O que é esta nova platéia que você mencionou?

LEPAGE - O conceito que as pessoas têm do teatro, hoje em dia, é o do *The Phantom of the Opera* (O Fantasma da Ópera), e *Les Misérables* (Os Miseráveis). Isso ainda é teatro, mas não é tão teatral como poderia ser; tudo é tão programado e pode-se ter a certeza de que vai acontecer exatamente o que seu amigo lhe disse que aconteceria. Mas creio que há algo mais que as pessoas querem ver, e isso é o espírito olímpico. As pessoas querem ver risco de vida, não coisas arriscadas, e sim pessoas correndo riscos reais. Querem ver pessoas deixando a bola cair de vez em quando, para terem a certeza de que é um jogo, que é gente de carne e osso jogando, e que aquilo a que vão assistir é muito autêntico, porque está apenas acontecendo naquela hora. No dia seguinte vão tentar repetir, mas isso é outra parte do jogo. Há uma certa crença de que as pessoas vão ao teatro para relaxar, liberar suas mentes depois de um árduo dia de trabalho. Não, não é isso o que querem; isto é o que elas acham que querem, mas inconscientemente e conscientemente elas querem limpar suas mentes, não esvaziá-las. Querem clareá-las e colocá-las em ordem. Querem ver coisas do ponto de vista lógico, ou até mesmo ilógico, ou ter um ponto de vista diferente do que têm todos os dias. Querem ser massageados, não querem dormir. Querem ser energizados.

Isto é o mais difícil de ser explicado para os que fazem teatro – que temos que parar de mastigar as coisas para a platéia. Temos que deixar que eles mesmos mastiguem porque isso é o que desejam. É o mesmo que sentem numa arena esportiva – vão lá, gritam e, por menor que seja a influência que têm no jogo, acham que realmente têm influência. Vão lá para mudar o jogo. Não vão apenas para assistir, poderiam fazê-lo pela TV. Vão para mudar os rumos, levam bandeiras, pulam, gritam e cantam, porque se não achassem que isto mudaria o rumo dos acontecimentos, não agiriam assim. É uma comparação estranha, mas no teatro as pessoas têm que sentir que estão mudando o panorama, mesmo que lhes peçam para ficar quietos, sentados e para não rir enquanto a atriz se debulha em lágrimas. Têm que sentir que sua presença pode mudar o rumo das coisas, pode modificar o que está acontecendo no palco e que isso é uma coisa peculiar.

Sempre me lembro de quando parei de representar *Needles and Opium*, Marc Labrèche me substituiu e ensaiei muito com ele. Nunca tinha tido a oportunidade de vê-lo na frente de uma platéia mas sabia que estava indo muito bem, e tudo o mais. Uma noite, fui a Chicoutimi para vê-lo; nunca pensei que ia vê-lo ao vivo na frente de um público. Olhei para o espetáculo e achei tão estranho porque eu estava imaginando: "Como é que estas pessoas fazem todas estas conexões? Como podem entender alguma coisa deste espetáculo?" E o que me deu mais tranqüilidade foi que, depois do espetáculo, dois jovens *punks* foram ao camarim falar com Marc, que é muito mais conhecido no Canadá do que eu, pois trabalha muito na TV e tem muitos admiradores. Estes jovens não sabiam quem eu era; eu estava sentado no camarim e ouvi quando disseram para Marc: "O ano todo nossa professora fica insistindo para irmos ver peças de teatro porque temos que fazer trabalho sobre elas. Sempre sentimos tão pouca energia, quase sempre saímos com sono; mas hoje, foi estranho, pela primeira vez não ficamos cansados." A energia vem da exaustão. O que é que alguém faz depois de um duro dia de trabalho? Muitos preferem malhar nas academias. Parece contradição, mas as pessoas querem ser energizadas. E o teatro está sendo vendido como um meio de acalmá-los e não exigir muita energia. O que deveria ser dito é: "Esta peça vai lhe acordar, vai lhe energizar, vai lhe dar trabalho e então você voltará para casa se sentindo energizado."

MCALPINE - Isso, por acaso, vem da maneira como a estória é elaborada, por não ser escrita de A a Z? Um jeito de revelar estórias através de camadas?

LEPAGE - Mas também usando a inteligência desenvolvida das pessoas. A tendência é fazer teatro usando a maneira antiga de contar estórias, porque achamos que as pessoas são obtusas e que só têm uma maneira antiquada de compreender uma estória. Na realidade, as pessoas são extremamente modernas, mesmo quando não têm cultura e instrução. Têm uma maneira moderna de conectar as coisas, assistem TV, sabem o que é um retrospecto, compreendem os códigos de *fast forward*, sabem o que é um corte. Sabem tudo isso que não sabíamos quando começamos a ir ao teatro. E se não usarmos isso, se não utilizarmos estes recursos, vão se sentir entediadas. Têm, agora, mentes elásticas e uma maneira flexível de entender as coisas. As pessoas agora têm referências que não achávamos que tinham porque dizíamos: "Não têm instrução". Mas elas vivem neste mundo e compreendem todas as abreviações, códigos, símbolos e cores. Querem usar os músculos que possuem. E insistimos em fingir que são todos idiotas.

MCALPINE - Você acha que ocorreu uma mudança na percepção e na participação de suas platéias quando viaja ao redor do mundo – por exemplo, o canadense inglês *versus* as platéias de Quebec? Ou culturas que têm uma tradição teatral mais antiga? Como essa participação muda?

LEPAGE - Há muitas coisas diferentes em diferentes países. É difícil detalhar todas, mas o que ressalta – e qualquer companhia que excursiona pode lhe dizer isso – é que há uma parte do mundo que é feita de culturas de palavras faladas e outra parte cuja cultura é visual. Há uma cultura anglófona que chama o público de platéia. Vão lá para ouvir estórias e você vai para contá-las. Por mais visual que você seja, tudo entra pelos ouvidos, as pessoas estão lá para ouvir palavras, ouvir música. E há outra parte do mundo que chama o público de espectadores, como na França. As pessoas vão para ver uma estória, vão para ver um *show*, e tudo lhes é transmitido através do que vêem. Quando descrevem espetáculos que assistiram, falam sobre a estória visualmente, mesmo que tenham ouvido as palavras. Para mim, é uma divisão, e faz uma grande diferença quando atravessamos a fronteira: algumas culturas são baseadas na tradição oral, e outras mais na visual.

Sou fascinado pelas culturas chinesa e japonesa porque elas parecem ter um conceito tridimensional da natureza das coisas, e a maneira como escrevem é, ao mesmo tempo, um som e uma imagem. É o desenho de uma palavra, e também o seu som e eles alternam as duas coisas. Quando se lê japonês, temos que entender o que vemos e o que ouvimos, porque em uma frase eles alternam o tempo todo. Nossa mente tem que estar sempre mudando e é por isso que o teatro japonês e a ópera chinesa são as mais refinadas formas holográficas, esculturais e tridimensionais do teatro, porque as estórias são contadas nestes dois níveis, o tempo todo. Grande parte do teatro japonês é malcompreendido por causa disso. Quando eles vêem aqui, os franceses dizem: "Oh sim, estes quimonos e suas cores", porque vão ver com seus olhos. Depois, vão a Londres e ouvem falar de sua musicalidade, da técnica vocal, e do mistério enfeitiçador da música.

Para mim esta é a difereça cultural fundamental e se vamos contar estórias com visual, temos que nos assegurar de que uma não contradiga a outra. Ou que uma deva ser o contraponto da outra; devemos sempre atuar nos dois níveis. Portanto, quando trabalhei no Teatro Nacional de Londres encenando *A Midsummer Night's Dream* (Sonho de uma Noite de Verão), tive um choque, porque os atores eram excelentes, suas vozes espantosas e tinham aquele modo de trabalhar com as palavras, mas só do pescoço para cima. Quando tentávamos passar emoções para seus corpos e fazer com que se movimentassem, era uma missão quase impossível. Mas eram muito corajosos, tentaram o processo, mas se sentiam muito inseguros.

O que eu achava estranho é que os ingleses sempre fizeram filmes extraordinários, têm a melhor televisão do mundo ; são bons comunicadores visuais. Sempre tive a impressão que eles têm um sentido das formas e das cores muito mais desenvolvido do que em outros países. Os franceses e os italianos são literatos e escrevem uns para os outros em vez de telefonar, mas seu teatro é uma apreciação visual das coisas. Os italianos produzem o teatro mais visual que já vi: uma significação visual incluindo o corpo.

Quando partimos para uma excursão, isso tem que ser considerado. Como tenho representado muito no Japão e tenho trabalhado com atores japoneses, isso se tornou mais evidente. Há muita coisa sobre a cultura japonesa que é malcompreendida porque só é apreciada ou com os olhos ou com os ouvidos, quando, na realidade, toda a sua beleza e refinamento está na conexão secreta entre os dois, que é sempre harmoniosa, aponta para a mesma direção, nunca um contradizendo o outro.

MCALPINE - Voltando ao Canadá. Você tem algum comentário a fazer sobre o que está acontecendo no teatro canadense? Você trabalhou com companhias de canadenses ingleses, como a COC (Canadian Opera Company) e companhias de Quebec, como o Teatro Repère. Como você vê estes dois mundos? Como explica o que pode ser chamado de falta de comunicação entre o teatro inglês canadense e o teatro de Quebec?

LEPAGE - Há falta de comunicação em todos os níveis, não apenas no mundo teatral. O que é triste é que o Canadá inglês sente orgulho de Quebec, quer acolher sua cultura, e está inclinado a usar Quebec como um exemplo de vitalidade cultural. No Canadá inglês sempre fui muito bem-recebido em todos os lugares, as pessoas são muito generosas e interessadas. Em Quebec dá-se o inverso. Há uma parede. Não temos por perto uma grande comunidade de língua inglesa com a qual pudesse haver uma troca, e para que o povo daqui entendesse como a cultura inglesa canadense é diferente da americana e da britânica. Há uma certa tendência de englobar tudo como uma só cultura inglesa, o que acho errado. Muitos aqui não viajam, portanto não sabem sobre o que estão falando e, então, construíram esta parede imaginária onde a cultura inglesa canadense não existe por si só.

Há alguns anos, houve um estranho fenômeno em Quebec quando, de repente, aconteceu uma grande crise entre os autores; não havia bons textos. E a maior parte das peças encenadas era de textos canadenses ingleses, e, claro, tinham sido traduzidas e bem disfarçadas para que as pessoas não se dessem conta. Há uma tradição de teatro escrito muito forte que é pouco conhecida em Quebec. Mas há falta de diretores canadenses ingleses. No momento, há bons diretores no Canadá inglês, mas acho os diretores de Quebec mais audaciosos. Isso tem a ver com o fato de que, quando se é uma pequena comunidade de língua francesa de cerca de sete milhões de pessoas, queremos ser compreendidos. Se não quisermos ficar presos à mesma platéia e só excursionar pela Bélgica e França, temos que inventar meios originais de sermos compreendidos. Esta necessidade não existe para os canadenses ingleses, porque o teatro é sempre visto como algo estritamente verbal. Ser compreendido não é uma emergência. O esforço extra de transmitir uma mensagem não é exigido. Creio que isso se deve à língua. Nós de Quebec temos esta necessidade de compreensão, de ter acesso ao mercado, de sermos convidados para todos os lugares do mundo, para que as pessoas lhe sigam e não digam: "Oh, não é em inglês, não queremos ver." Temos que fazer um esforço adicional para que a estória fique clara, para ilustrá-la, para dar-lhe um outro nível de compreensão. Parece um conceito abstrato, mas é muito concreto. Acho que isso faz falta no Canadá inglês – deveria haver uma emergência.

MCALPINE - Com o total envolvimento que seu trabalho requer – escrever, representar, dirigir, desenhar e compor — como você se sente ao fazer os trabalhos dos outros?

LEPAGE - Quando me perguntam isso sempre acho estranho, porque o trabalho dos outros é quase sempre de Shakespeare, às vezes Strindberg ou Mishima, mas só esses. Trabalho de outros poderia significar de um autor novo que tenha um texto, mas nunca fiz isso. Por essa razão acho injusto responder a este tipo de pergunta, porque se faço Shakespeare, acabo nunca fazendo Shakespeare. É tão básico, seus temas são tão universais, e em francês sempre reescrevemos como nos apraz, portanto, será que estamos fazendo a obra de um outro? Eu nunca tenho esta impressão.

MCALPINE - Você está terminando a direção de *Dream Play*, de Strindberg, na Suécia...

LEPAGE - Acho que eles são os melhores atores do mundo. São excepcionais, bem treinados, intensos. Existe uma cultura nórdica com a qual nunca pensei que me identificaria. Sempre ouvi falar "Vocês canadenses são tão nórdicos como os escandinavos", mas o que isso quer dizer? Agora acho que sei. Há uma mitologia no teatro sueco que se parece muito com a mitologia canadense, e jamais imaginei que isso aparecesse com tanta força no trabalho. Não é só pelo fato de terem neve, é algo mais profundo. Os suecos não participaram da guerra, portanto é estranho estar na Europa e estar em um lugar que não tem cicatrizes de guerra.

Eles têm uma atitude diferente em relação a diversas coisas. Sempre achei que não temos a menor idéia do que é a guerra. Mesmo que nossos pais tenham ido à guerra, não sabemos o que é ter nosso território devastado e reconstruído. Isso está tão presente na Alemanha, tão presente na França, e em todos os lugares, em certas partes da Inglaterra. Portanto, às vezes, sentimos que estamos em um outro território quando trabalhamos naqueles países, mas na Suécia eu me senti em casa, era como se compartilhássemos os mesmos sentimentos.

MCALPINE - Posso perguntar sobre os novos projetos? Especificamente sobre a nova ópera de Michael Nyman?

LEPAGE - É *The Tempest*, só que vai se chamar *Sound, Noises and Sweet Airs*. Foi algo que ele fez há anos atrás para Karin

Saporta, que é uma coreógrafa, e foi feito para uma companhia de dança. Não é realmente uma ópera, é mais um oratório onde os cantores cantam e o atores representam em seu lugar. Foi fantástico realizá-lo: só tínhamos dez dias e foi uma loucura, mas era o que queríamos fazer novamente porque não tínhamos tido tempo de fazer bem-feito. A música de Michael Nyman é feita para ser levada ao vivo. É cheia de energia e merece estar em um palco. Fico meio espantado com o conhecimento que as pessoas têm da música dele em filmes e em gravações. Na realidade, a música dele ao vivo é muito mais interessante, é tão teatral, e tão vigorosa.

MCALPINE - O trabalho foi com ingleses ou com japoneses?

LEPAGE - Três ingleses e cinco atores japoneses.

MCALPINE - Corre um boato de que você está trabalhando em um monólogo.

LEPAGE - Estava trabalhando em um monólogo chamado *The Man With the Cabbage Head* baseado em Serge Gainsbourg, que foi, provavelmente, o mais importante compositor da França. Marido de Jane Birkin, ele morreu há dois anos, foi muito provocador e escandaloso. Escreveu canções para todo mundo, inclusive Brigitte Bardot. Era brilhante. No final de sua vida, bebeu tanto e fumou tantos Gitanes que perdeu a voz e não podia mais cantar. Seus últimos discos tinham aquela música maravilhosa, mas ele dizia as palavras, não cantava. Então, o material desta última fase de seu trabalho pode ser feito por qualquer um, porque não se precisa ter voz. Ele produziu um disco chamado *The Man With the Cabbage Head,* e eu sempre quis fazer isso. Comecei a trabalhar nisso e seria meu próximo monólogo, seria como uma homenagem a Serge Gainsbourg. Comecei a trabalhar nisso e a coisa foi tomando proporções muito maiores para o assunto e conteúdo reais, então decidimos que deveria ser feito como um musical espontâneo, alguma noite, em algum lugar: faremos isto um dia.

Em vez disso tenho outro monólogo chamado *Elsinore,* que é sobre *Hamlet*. É um projeto que tenho há dois anos, e decidi trabalhar nele oficialmente, há um ano. Então tive um encontro com Robert Wilson num café da manhã. Ele também estava fazendo algo sobre *Hamlet*. Fiquei desanimado e decidi arquivar meu projeto. Um ano se passou e eu tentando enterrar a idéia e trabalhando em *The Man With the Cabbage Head*, mas sabia que não era o que eu queria. Um dia liguei para meu agente e disse: "Reúna todo mundo – mudei de idéia, vou fazer agora". Então no ano que vem vamos ter dois "Hamlets", um de Robert Wilson e outro meu.

MCALPINE - Seven Streams é o primeiro projeto de sua nova companhia *Ex Machina*. Quais são as metas desta nova companhia e do centro de pesquisas?

LEPAGE - Ex Machina vem de *Deus Ex Machina*. Queríamos dar ênfase ao aspecto tecnológico da arte de representar, e realmente afirmar que não somos necessariamente uma companhia de teatro; somos uma companhia de Artes, e que artistas de vídeo, atores, escritores, cantores de ópera e atores de fantoches são bem-vindos. Como viemos de uma companhia de teatro e muitos membros são pessoas ligadas ao teatro, esta ainda é a forma predominante de expressão desta companhia agora, mas queremos nos livrar disto tudo. Carreguei um fardo com expectativas teatrais e nunca achei que deveria definir ou redefinir o teatro ou o que esperam que eu faça.

Muitos artistas que estavam interessados em fundar esta companhia não pertenciam ao teatro, ou eram gente de teatro mas com a intenção de desenvolver idéias de filmes, cinema e som. Eu vejo como o mundo teatral está se sobrecarregando e se sufocando. Então decidi expandir. Não nos definindo oficialmente como companhia teatral, estamos conscientes de que estamos, por exemplo, evitando ficar na categoria de teatro para efeito de financiamentos e bolsas. Mas ao mesmo tempo somos agora bastante fortes e temos boa reputação, portanto podemos conseguir dinheiro de outras fontes. Foi uma decisão difícil, economicamente falando, mas decidimos fazê-lo assim mesmo, porque estamos interessados em fazer filmes e não queremos ficar presos a uma só categoria. Queremos fazer o que tivermos vontade, não importa como seja chamado.

As metas do Ex Machina são criar não apenas um espaço físico, mas também um espaço simbólico ou imaginário onde possamos desenvolver as artes de representar – seja dança, teatro, concertos, fantoches — e trabalhar ao estilo fim-de-século. Acabei de fazer um filme, passei pelo processo de editá-lo e sei que o processo de edição é como escrever e que na realidade o teatro não tem acesso a esta loucura que é editar. Sempre trabalhamos naturalmente ou intuitivamente desta maneira, mas nunca chamamos oficialmente de edição. Então o espaço é uma sala de edição. Quando se faz um filme costumamos dizer que muita coisa termina na sala de edição. É o que estamos tentando criar: um andar de salas de edição – um lugar onde muitas idéias chegam e que não fazem mais parte dos espetáculos ou dos filmes. Podem cair no chão e outros artistas podem chegar, pegá-las, burilá-las e transformá-las em outra coisa. É uma maneira de recuperação. Quando você pertence a uma categoria e está trabalhando em um projeto, muita energia, dinheiro, idéias e intuições são abandonadas na sala de edição e então você passa para um novo projeto. Então, estamos tentando criar um espaço onde as pessoas possam pegar o que foi descartado e fazer outras coisas mudando de categoria; onde alguém trabalhando no departamento de filmes possa aproveitar algo dos fantoches, os fantoches possam aproveitar algo da ópera, e assim por diante.

O Ex Machina é como uma nave-mãe; é como uma superestrutura de todas estas pequeninas companhias que também criamos. Temos uma pequena estrutura que criamos para filmes, vídeo e CD Rom. Criamos uma pequena estrutura para impressão. Temos uma pequena subestrutura para som e gravação e para ópera. Portanto, agora, a toda hora tenho uma oferta para qualquer coisa no mundo, aceito a oferta, não aceito a sugestão. Se alguém diz "Quero que faça *Pelleas et Mélisande* em Paris", eu respondo, "Bem, quero trabalhar com você mas não quero fazer *Pelléas et Mélisande.* Quero fazer esta ópera e vamos fazê-la aqui. Vai ser feita na Cidade de Quebec, os figurinos vão ser feitos aqui, vai ser ensaiada aqui e se você aceitar assim, então negócio fechado." Não quero parecer arrogante, ou coisa assim, mas é bom para eles aceitar as condições, porque só me convidaram porque sabem que vendo entradas. Então dizemos: "Se não quiserem aceitar desta forma, então, adeus". Queremos criar um lugar onde as pessoas não sintam que têm que produzir para serem produtivas, porque esta noção é falsa. As pessoas comentam que tentamos criar um espaço para podermos ser criativos : tudo bem, mas geralmente é para que possam ser produtivas, o que é uma coisa totalmente diferente.

Há também a crença que muitas companhias precisam ir aos grandes centros se desejarem sobreviver, porque confundem o lugar do mercado com o lugar onde a coisa é produzida. Se você quiser fazer teatro, tem que ir a Toronto, Montreal, Nova Iorque, Chicago e ponto final. Estamos tentando criar a idéia de que tudo pode ser feito em outros lugares se tivermos o ambiente certo. E, aconteça o que acontecer, podemos mostrar ao mundo o que desejamos e criar o mercado. É tentar afastar a atividade criativa das atividades de produção. O Ex Machina está buscando um caminho, onde as pessoas possam ligar diferentes correntes, maneiras, modas e tendências: queremos estar conectados com o que se passa no mundo. Não queremos adotar a atitude: "Somos uma companhia, aprisionamos as coisas, compramos e guardamos só para nós." Foi por isso que quisemos ser uma companhia, e, eventualmente, um espaço, onde as pessoas tenham trânsito. É uma experiência muito mais energizante ter o fluxo através de nossa própria maquinaria.

MCALPINE - Pode então ser um palco para outras companhias?

LEPAGE - Esta foi uma das coisas malconduzidas quando apresentamos a idéia ao governo. As pessoas diziam que Quebec é uma das cidades da América do Norte onde há o maior número de palcos *per capita*: é a cidade ideal para festivais. Tem mais palcos *per capita* dentro de um pequeno espaço do que Avignon. Então todos pensaram que queríamos construir mais um palco, um lugar onde pudéssemos ter um esquema e programa anual. Mas não estamos construindo outro teatro. Claro que vai ser um lugar onde se possa apresentar trabalhos e convidar grupos. Mas nunca visando a um sistema lucrativo. Há tantas companhias interessantes, por este mundo afora, com as quais gostaríamos de colaborar e queremos que venham trazendo seu material para trabalhar conosco. Uma maneira de remunerar a presença deles é fazer alguns espetáculos para que o público possa saber quem são e o que fazem. Mas não queremos que se torne um teatro, nosso projeto é bem diferente.

MCALPINE - Como é financiado?

LEPAGE - Antes de tudo, por financiamento provincial e municipal (espero que venha dinheiro federal), mas a maior parte dos projetos é quase totalmente financiada com dinheiro internacional. Todas as nossas atividades são produzidas em parceria com grandes festivais ao redor do mundo: outros teatros, eventos diferentes, Olimpíadas. Vivemos com recursos próprios, com nosso próprio dinheiro, nossos salários; foi por isso que aceitei fazer tanta coisa no estrangeiro, no ano passado. Nunca poderíamos ter encenado nossa primeira produção se eu não tivesse feito os *shows* lucrativos de Peter Gabriel. No momento nossa posição é muito confortável. A maior parte do dinheiro vem de produções internacionais. Conseguimos manter a companhia bem melhor do que as companhias que têm sido subsidiadas pelo governo nestes últimos dez anos. Se conseguirmos nos manter assim nos próximos anos, será mais provável que obtenhamos um financiamento futuro do governo. Queremos que nosso trabalho seja profundamente influenciado pela cultura mundial, sem ter a obrigação de ir e apresentar nosso material. Não somos influenciados pela cultura mundial por comparecermos aos seus festivais na Austrália ou na Tailândia. Às vezes é melhor tê-los aqui e sermos influenciados aqui mesmo.

MCALPINE - Você acabou seu primeiro filme, *Le Confessional*, inspirado em um suspense de Hitchcock, de 1953.

LEPAGE - Não é baseado nele, mas ele está presente como uma das tramas de seu filme.

MCALPINE - Pode falar sobre o filme e como sua direção em filmes difere de sua direção no palco?

LEPAGE - Um filme é algo muito pessoal. Nunca imaginei que fosse tanto. Estava mais acostumado a trabalhar de maneira muito mais coletiva: mesmo quando faço um monólogo, há sempre gente à minha volta, ajudando-me. Também representar para uma audiência é uma coisa coletiva. Portanto, as fontes de inspiração são as pessoas que lhe ajudam: é múltiplo. Mas um filme é extremamente privado. É muito pessoal, vive-se no meio de *close-ups*, coisas que, habitualmente, não são vistas; é muito indiscreto. Para mim essa foi a grande diferença e o grande choque de filmar. Fui confrontado comigo mesmo. O assunto gira muito mais sobre você, sua infância, lembranças e tudo o mais, que normalmente tento deixar longe do palco.

O filme é, basicamente, sobre o passado perseguindo o presente. O presente é em 1989, o ano da Praça Tiananmen, quando o protagonista – a figura central em *The Dragon's Trilogy* – acabou de voltar da China. O passado é em 1952, que foi o ano em que Hitchcock filmou *I Confess* e, realmente, vemos o filme ser passado no fundo da cena. É uma espécie de homenagem a Hitchcock e, ao mesmo tempo, uma seqüência de *The Dragon's Trilogy.*

MCALPINE - Quem são seus heróis?

LEPAGE - Eu diria, definitivamente, Peter Gabriel. A razão de gostar de Peter Gabriel é que vi o *show* dele, no Genesis, quando eu tinha dezessete anos. Teatro de rock ou rock teatral é mais teatral do que o teatro: foi a aura teatral que me fascinou. Foi uma profunda influência. Outra pessoa seria provavelmente Gilles Maheu, de Montreal, que é um diretor extraordinário. Mas creio que a outra pessoa seria Laurie Anderson, porque ela traduziu informação e imitação em comunhão e esta é uma maneira muito diferente de comunicação.

A comunicação pode aparecer no palco e dizer: "Isto é o que penso e é por isso que estou fazendo este espetáculo". Isto é comunicação, mas comunhão significa compartilhar, não é apenas anunciar e sim compartir, dar a sensação daquilo que você está falando: poucas pessoas se preocupam com isso. Acho que Laurie Anderson é uma artista maravilhosa e, definitivamente, tem um papel importante na influência sobre meu trabalho. É uma artista refinada, de grande sensibilidade e excelente atriz. Criou personagens diferentes, sutis, para comunicar o que desejava comunicar. Acho que é uma artista fabulosa e, sem sombra de dúvidas, teve uma influência muito boa no meu trabalho.

Claro que gosto de Peter Brook e Robert Wilson e sou grande admirador de Elizabeth LeCompte, do Grupo Wooster. Acho que o Grupo Wooster é o melhor, embora não seja o mais fácil. Fizeram algo chamado *Fish Story*, que me proporcionou uma incrível noite no teatro, foi como se eu flutuasse. As pessoas andavam durante o espetáculo, inclusive meus amigos, e eu pensava: "Isto é brilhante, eles são os melhores atores". Acho que são mal compreendidos, porque, no momento, são a companhia realmente de vanguarda; fazem arte de performances. São verdadeiros veteranos, nos seus quarenta ou cinqüenta anos. Mas, para mim, são os melhores.

MCALPINE - Você usou formas diferentes de tecnologia em alguns trabalhos, como *Vinci* e *Needles and Opium*. Como isso se relaciona à tecnologia? Como vê o papel do teatro no desenvolvimento destas novas tecnologias?

LEPAGE - Muitas tecnologias que emprego em meus shows são *low tech* embora pareçam *high tech*. Uso-as porque são extremamente *low tech*. Tenho três projetores de slides, um projetor de 16mm, um vídeo, um projetor de trás, um pouco de sombra e isso é tudo. Nada mais. Há um motor que faz a coisa girar; não há nada *high tech* nos efeitos que se produz aqui, mas talvez seja uma boa coisa parecer *high tech*, porque significa que se pode realmente fazer muita coisa com muito pouco.

Temos que compreender algo muito importante sobre o que o teatro e a ópera são: uma celebração de luzes, isso é o que são. As únicas peças na Grécia, onde havia muita luz no meio da noite, era quando queimavam grandes toras de madeira em piras para que iluminassem o teatro. As pessoas se reuniam ao redor destas fogueiras – vocês sabem como o fogo pode ser hipnótico – e havia uma conexão coletiva, comunal. Era uma celebração da luz. No Japão, as primeiras peças "Nô" deram a oportunidade de colocar luz no meio da noite. A idéia do teatro é, antes de tudo, trazer as pessoas para uma sala escura e fazer um festival de luzes. Claro que o fogo dos teatros antigos foi substituído pela tecnologia, pela eletricidade, mas as pessoas ainda vêm ao teatro para sentarem ao redor do fogo. Quando ele é aceso, as pessoas sempre querem ficar ao redor e ouvir estórias. Só que nosso relacionamento com a tecnologia mudou. É algo revolucionário para muitos diretores. Seus primeiros espetáculos sempre foram feitos à luz de velas e lanternas: há uma razão para isso.

JONATHAN MILLER

Descrito por Melvin Bragg como o autor que "hoje tem todo o direito de ser considerado um homem do Renascimento", Jonathan Miller é ímpar como diretor, circulando sem o menor esforço pelos mundos do teatro, ópera, televisão, academia e medicina. No teatro trabalhou principalmente os clássicos — embora diga que tenha sido à revelia — apresentando produções vibrantes e profundas, dando uma atenção acurada e científica aos mecanismos do comportamento humano, ao mesmo tempo explorando o trabalho através do contexto social e cultural que o originou.

Miller nasceu em Londres, no dia 21 de julho de 1934, em uma família atuante nas ciências e nas artes — seu pai era um médico neurologista, que fundou o Instituto para o Tratamento Científico da Delinqüência, sua mãe era romancista e sobrinha-neta de Henri Bergson. Educado na St. Paul's School, cursou Ciências Naturais no St. John's College, em Cambridge, formando-se em Medicina em 1959. Embora tenha participado de várias produções em Cambridge, foi o sucesso de *Beyond the Fringe* (foi co-autor e apresentou-se com Alan Bennett, Peter Cook e Dudley Moore), primeiro em Edimburgo em 1961 e, depois, em Londres(1961-2) e Nova Iorque (1962-4), que o lançou na carreira teatral. Sua estréia como diretor veio em 1962, quando foi convidado por George Devine para dirigir *Under Plain Cover,* de John Osborne, no Royal Court. A carreira de medicina foi temporariamente abandonada à medida que encenava uma série de produções, incluindo uma que foi muito aplaudida, *The Old Glory,* de Robert Lowell, em 1964, que inaugurou o American Place Theatre de Nova Iorque, e a revolucionária peça *School for Scandal*, encenada no Nottingham Playhouse, em 1968, e depois relançada no National Theatre em Old Vic, em 1972. A produção anti-romântica de Miller foi de encontro à tradição popular, por ter evocado brilhantemente o mundo sórdido da baixa nobreza do século 18, sobre a qual gira a peça. Em princípios dos anos 70, trabalhou exaustivamente no National Theatre (onde era também diretor associado de 1973 a 1975). Suas produções incluíram um *Merchant of Venice* (Mercador de Veneza) vitoriano (1970), com Lawrence Olivier e Joan Plowright, e *Danton's Death* (Morte de Danton) (1971). Suas produções de Shakespeare, incluindo um austero *King Lear* (1969), com Michael Holdern no papel-título e Frank Middlemass como um bobo da corte ancião, e três produções de *Hamlet* (a terceira no Donmar Warehouse, em 1982, substituindo a figura tradicional de Claudius de um avarento libertino para um conceito emocionado de um político talentoso, apaixonado por sua rainha) solidificaram sua reputação como um diretor meticuloso de atores, preocupado em redescobrir textos para platéias contemporâneas. No Greenwich Theatre(1974-5), apresentou uma temporada de Romances de Família (*Ghosts, Hamlet* e *The Seagull).* Suas produções de Chekhov, durante os anos 70, foram clinicamente detalhadas e caracterizadas por diálogos sobrepostos — uma técnica que usaria depois com grande efeito, em 1986, na produção de *Long Day Journey's into Night* (Longa Jornada Noite Adentro), com Jack Lemmon no papel de James Tyrone. Entre 1988 e 1990, Miller foi diretor artístico do Old Vic, onde apresentou duas ousadas temporadas, reunindo profissionais internacionais (como Angelika Hurwicz do Berliner Ensemble, e o ator sueco Max von Sydow), novos diretores e figurinistas, como Richard Jones e Richard Hudson, e respeitados atores britânicos, como Penelope Wilton e Alex Jennings. Suas produções incluem o primeiro lançamento no palco, desde 1604, de *Bussy D'Ambois* (1988), de Chapman, e a estréia britânica de *O Mentiroso* (1989), de Corneille.

Miller debutou na ópera em 1973 com a estréia britânica de *Arden must Die,* de Alexander Goehr. Desde então, tem trabalhado exaustivamente na ópera, com grande sucesso nas mais importantes casas – La Scala, New York Metropolitan Opera, Los Angeles Music Center Opera – e estabeleceu um relacionamento proveitoso com a exclusiva Kent Ópera (1975-1982) onde suas produções incluíram um *Rigoletto (*1975) dickensiano e uma austera *Traviata* (1979). Entre 1978 e 1987, foi diretor associado da Ópera Nacional Inglesa, onde suas produções mais aclamadas foram um elegante *Rigoletto* (1982), passado no submundo da Máfia dos anos de 1950 na Itália, e um satírico *Mikado* (1986), passado no saguão de um hotel à beira-mar dos anos vinte. Mais recentemente, foi responsável pelo Ciclo de Mozart no Maggio Musicale de Florença (1990-2), para onde retornaria em 1997 para dirigir *Ariadne auf Naxos*, e uma produção de Bruno Schrecker, *Die Gezeichneten*, para a Ópera de Zurique. No início de 1995, Miller estreou no Royal Opera House com sua quinta produção de *Così fan tutte*. Esta apresentação diferiu das anteriores de Mozart por sua "atualização" da ópera — todas as suas outras produções reproduziam, fastidiosamente, expressões performáticas do século 18. Embora o cenário fosse deliberadamente abstrato, as roupas, desenhadas por Giorgio Armani fixaram a produção nos âmbitos da sociedade contemporânea.

Miller trabalhou pela primeira vez na televisão em 1964 na série *Monitor*. Desde então escreveu e apresentou uma série de treze partes sobre a história da medicina, *O Corpo em Questão* (1977), e outra série de quinze partes sobre a loucura, *Estados da Mente* (1982). Foi produtor da série de Shakespeare na BBC nos anos 80, para a qual dirigiu doze peças. Também dirigiu diversos filmes de TV e muitas óperas, incluindo *The Beggars Opera* (1984), de Gay, com Roger Daltry como Macheath. Recebeu diversas bolsas de estudo para pesquisas em História de Medicina e Neuropsicologia e deu uma série de conferências nas Universidades de Kent e de Cambridge, na National Gallery (1995) e no Metropolitan Museum of Art (1995). Publicou livros sobre vários assuntos, incluindo Freud, Darwin, medicina, ópera e teatro. Seus prêmios incluem: Diretor do Ano da Sociedade dos Teatros do West End (1976), a Medalha de Prata da Royal Television Society (1981), o Prêmio da Ópera *Evening Standard,* por *Rigoletto* (1982), e o CBE, em 1983.

OUTRAS PRINCIPAIS PRODUÇÕES INCLUEM:

King Lear, de William Shakespeare. Nottingham Playhouse, 1969.

Measure for Measure, de William Shakespeare. The National Theatre em Old Vic, Londres, 1974.

The Importance of Being Earnest, de Oscar Wilde. Greenwich Theatre, Londres, 1975.

All's Well That Ends Well, de William Shakespeare. Greenwich Theatre, Londres, 1975.

La Favola d'Orfeo, de Claudio Monteverdi. Kent Opera, 1976.

As Três Irmãs, de Anton Chekhov. Cambridge Theatre, Londres, 1976.

O Casamento de Figaro, de W.A. Mozart. English National Opera, no Coliseum, de Londres, 1978.

The Flying Dutchman, de Richard Wagner, Opera de Frankfurt, 1979.

The Turn of the Screw, de Benjamin Britten. English National Opera, no Coliseum de Londres,1979.

Arabella, de Richard Strauss. English National Opera, no Coliseum de Londres, 1980.

Otello, de Giuseppe Verdi. English National Opera, no Coliseum de Londres, 1981.

Così fan tutte, de W. A. Mozart. St. Louis Opera, Missouri, 1982.

Don Giovanni, de W. A. Mozart. English National Opera, no Coliseum, de Londres, 1985.

Tosca, de Giacomo Puccini. Maggio Musicale, Florença, 1986.

O Imperador, de Ryszard Kapúscínski, adaptada em parceria com Michael Hastings. Royal Court Theatre, Londres, 1987.

The Taming of the Shrew, de William Shakespeare. Royal Shakespeare Company, Stratford upon Avon, e depois Barbican, Londres, 1987.

Measure for Measure, de William Shakespeare. Teatro Ateneo, Roma, 1987.

Andromache, de Jean Racine. The Old Vic, Londres, 1988.

The Tempest, de William Shakespeare. The Old Vic, Londres, 1988.

Cândido, de Voltaire e Leonard Bernstein. The Old Vic, Londres, 1988.

La Traviata, de Giuseppe Verdi. Glimmerglass Opera, Nova Iorque, 1989.

Mahagonny, de Bertolt Brecht e Kurt Weill. Los Angeles Music Center Opera, 1989.

La Fanciulla del West, de Giacomo Puccini. Teatro alla Scala, Milão, 1991.

A Flauta Mágica, de W. A. Mozart. Mann Auditorium, Tel Aviv, 1991.

Le Nozze di Figaro, de W. A. Mozart. Maggio Musicale, Florença, 1992.

Capriccio, de Richard Strauss. Deutsche Staatsoper, Berlim, 1993.

Anna Bolena, de Gaetano Donizetti, Ópera de Monte Carlo, 1994.

CRÍTICAS AO SEU TRABALHO

"Ele tem um ótimo sentido de proporção. Olhando para as coisas com sua visão de pintor, tem um sentido preciso e extraordinário de equilíbrio — não creio que algum dia dirigisse uma produção que não se encaixasse nos moldes que deseja. Quando dirige uma ópera no Old Vic, posiciona tudo no palco tão bem quanto posiciona no enorme palco do Coliseum. Certamente a escala de seu trabalho para a Ópera de Kent estava perfeita para aqueles teatros pequenos... Isso é o que ele tem de especial — sabe se adaptar facilmente à grande escala da ópera e, então, surge com algo... intimista".

(Lord Harewood, em *A Profile of Jonathan Miller,* pp. 189-90).

"Seu trabalho no teatro parece ser baseado num compromisso de dirigir como uma apropriação — não projetando ou traduzindo um texto, mas construindo – e com "séries divergentes de versões alternativas das versões alternativas... que, pelo menos, sejam minimamente compatíveis com o texto".

(Graham Holderness, *The Shakespeare Myth,* Manchester University Press, 1998, p. 195).

MATERIAL BIBLIOGRÁFICO DE IMPORTÂNCIA.

ALLEN, David. "Jonathan Miller Directs Chekhov." *New Theatre Quarterly,*5. Nº 17, 1989, pp. 52-66.

BULMAN, J.C. e COURSEN, H.R. eds. *Shakespeare on Television: An Anthology of Essays and Reviews.* Hannover, New Hampshire: University Press of New England, 1988.

HALINAN, Tim."Jonathan Miller on the Shakespeare Plays". *Shakespeare Quarterly,* 32, Nº 2, verão de 1981, pp. 134-45.

MILLER, Jonathan. *Subsequent Performances.* Londres: Faber and Faber, 1986.

____ . ed. *The Don Giovanni Book: Myth of Seduction and Betrayal.* Londres: Faber and Faber, 1990.

ROMAIN, Michael. *A Profile of Jonathan Miller.* Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

JONATHAN MILLER NO ROYAL EXCHANGE THEATRE, MANCHESTER, 28 DE OUTUBRO DE 1994

MILLER - Costumava passar o tempo justificando a modernização das peças, o fato de trazê-las para os tempos atuais, a mudança delas, o envolvimento com elas. Quando eu era um jovem produtor e comecei a falar sobre isso, o produtor era visto como uma espécie de vilão, uma pessoa que se interpunha entre o autor e a audiência, que deixava cair uma pesada cortina colorida entre o trabalho de um grande gênio e o público que vinha ver ou ouvir aquela peça produzida. Agora eu me vejo atrasado na corrida para a modernidade. Chega-se à minha idade — estou com sessenta anos — e começa-se a sentir que, ao redor, existem pessoas que são muito mais jovens, que acham que não há praticamente limites para o que se pode fazer com as peças, e há um clima que eu descreveria como desconstrução: uma desconstrução que não se justifica, não se explica, pela familiaridade dos produtores no teatro com teorias de desconstrução. Não sei se muitas pessoas que trabalham no teatro se dão conta da existência de um forte pensamento no tocante à desconstrução, mas, no entanto, agem como se soubessem. Procedem como se nada estivesse acontecendo.

Não é que estejam modernizando da maneira que, por vezes, fizemos nos idos dos anos 70 e 80, mas é que não existe razão alguma para que se situem em alguma data qualquer. O que importa é uma configuração visualmente forte, que simplesmente produza um sentido especial de novidade, revigorante e refrescante. Estranho como pareça, acho que estou defendendo uma idéia de tradição, ou defendendo uma noção de classicismo, de um modo que me espantaria nos anos 70 ou 80.

No momento, há duas grandes doses de loucura, que estão ameaçando triturar o teatro, transformando-o em um estado de imbecilidade pulverizada. De um lado, há a noção de que existe um certo tipo de versão canônica, a versão original, a versão que mais agradaria ao autor, a versão que melhor exprime a intenção do autor. Do outro, a noção é que não existe nada chamado intenção de autor, não há nenhum significado formal e canônico no texto e que esses textos constantemente se renovam sob a pressão da interpretação, o que permite inserir qualquer coisa, e o texto é encarado como algo sem estrutura. Ambas as noções parecem ser um equívoco sobre o que é realmente a natureza de um texto.

Na ópera e no teatro, ainda se discute a idéia de que o autor "deve ter querido dizer alguma coisa" e que uma aplicação atenta e inteligente poderia identificar o que ele pretendia dizer quando escreveu. Mas se realmente todas as intenções humanas fossem inequívocas e claramente identificáveis apenas indo até a fonte, então a psicanálise jamais teria tido sucesso, porque bastaria as pessoas irem simplesmente até alguém que tivesse agido de maneira estranha e perguntar: "O que você queria dizer quando agiu daquela maneira?" Muito raramente vamos até o autor de uma ação para perguntar isso; normalmente vamos até um amigo do autor da ação, porque sabemos que ele é o menos qualificado a explicar o porquê de ter agido como agiu. Procuramos uma mãe, ou uma mulher ou uma criança e perguntamos: "O que será que ele pretendia para ter agido assim?" Eles nos responderiam que foi por isso ou por aquilo e mais isso ou aquilo. Eventualmente nos deparamos com uma elaborada superestrutura de interpretação construída ao redor de algo que é teoricamente identificável, porque quando se começa a jogar alguma dúvida na natureza da intenção, pode-se terminar com a idéia de que todas as ações são sem intenção. Claro que sabemos que não é esse o caso, senão não distinguiríamos as ações intencionais das que não o são. Não seríamos capazes de oferecer, como fazemos, desculpas compreensíveis e claras, justificativas e atenuantes para as ações. É muito óbvio acreditarmos que há ações que tinham certa intenção, ações que tinham certa significação e ações que tinham certa realização. No entanto, ao mesmo tempo que reconhecemos isso, sabemos que são extremamente ambíguas e que é muito difícil identificar o real sentido de uma ação. Se isso é verdade quando temos a pessoa ou membros da família para discutir, imaginem a dificuldade que vai ser quando nos referirmos a um texto cujo autor está morto, e tudo o que temos são vagos comentários, tão abertos a interpretações quanto o texto em consideração. A coisa toda está repleta de ambigüidade.

É aí que os "desconstrucionistas" jogam sua sórdida marca no caso. Acham que, porque há ambigüidades, porque não se tem acesso a uma noção clara e genuína do significado da peça, ou do significado da ópera, temos o direito de fazer com elas o que tivermos vontade. O texto torna-se uma oportunidade para outra coisa; é mais um pretexto do que um texto. Torna-se algo que permite "brincadeiras" que até citam o texto mas que não o expressam, nem lhe dão significado. Isto, na minha opinião, não vale a pena ser feito. Para que ter trabalho de ir procurar textos que serão usados como pretexto para possibilitar "brincadeiras"? Há mil maneiras de inseri-las sem ter que explorar Shakespeare ou Chekhov.

Eu me vejo nos velhos tempos dizendo: "Parece que estou escrevendo como um vândalo". E agora me digo: "Parece que estou escrevendo como um filisteu conservador". Portanto, sempre corri riscos: seja parecendo validar ou legitimar o"hooliganismo" no teatro, dando a impressão de que acho que tudo é válido, seja agora, defendendo posições que são bastante embaraçosas, advogadas por pessoas que não aceito. Acho-me num estado de desespero, sem saber que espécie de estratégia, ou que espécie de política se deve adotar, à medida que o século caminha para seu inexorável final. O que deveríamos estar fazendo com o teatro? O que estamos fazendo quando encenamos peças e óperas? Sei que quando estou no controle do meu sentimento para com o texto e, ao mesmo tempo, por ele controlado, estou me referindo a um passado que merece um maior entrosamento mas ao mesmo tempo não estou me entrosando com o passado recente de precedência teatral. Parece-me que é aí que se tem que estabelecer a marca entre a noção do passado mencionado na peça e a noção do passado em que a peça foi subseqüentemente representada. E creio que as pessoas geralmente confundem as duas noções.

Nos velhos tempos, quando as pessoas falavam de uma produção oficial, boa, canônica, a crença era de que correspondia à produção que Shakespeare ou Chekhov ou outro qualquer tivesse visto e aprovado. Claro que, geralmente, estão se referindo a uma produção que eles próprios viram quando tinham quinze, ou vinte um anos, que foi a que gostaram, e daí por diante será a que vai definir como todas as outras representações subseqüentes deverão ser feitas. Somos tremendamente suscetíveis ao nosso primeiro contato com um certo espetáculo ou uma certa peça, a não ser que tivesse sido horrível. E assim mesmo, se foi nossa primeira vez no teatro, não nos damos conta que é horrível. Conseqüentemente, vamos lembrar que era assim que devia ter sido feita e daí por diante tudo parece ser um deplorável lapso de alguma forma de ortodoxia.

Temos que nos libertar desta impressão, porque está na natureza da arte reprodutiva, no processo de sucessivas transformações, e ela se renova o tempo todo. É algo que não se evita, mesmo que não se tenha tal intenção. Muito antes de o diretor explícito aparecer em cena, e afinal de contas ele é quase um recém chegado, essas peças e óperas já mudavam seus rumos, no sentido de que já estavam se distanciando da representação prototípica, simplesmente pelo fato de haver um intervalo, que separava a representação inaugural das subseqüentes. O trabalho começa a se afastar do curso, a se enriquecer, ou mudar, ou deteriorar, seja qual for sua escolha ou maneira de descrevê-lo. Se houver um espaço entre a última representação da produção inaugural e a subseqüente, inevitavelmente haverá uma transformação, porque as pessoas realmente não conseguem copiar. Não existe essa coisa chamada cópia. Há a xerox, mas isso é diferente, xerox envolve deterioração. Sabemos que quando tiramos uma xerox de uma xerox, depois fazemos a xerox da xerox e, assim por diante, a última já estará em estado deplorável de legibilidade.

Não é o que acontece nas representações sucessivas, porque não há uma cópia mecânica, não se pode realmente reproduzir a mesma coisa. Podemos atestar isso quando se pede a alguém para copiar um movimento. Fique na frente de uma pessoa e dê um exemplo do que quer que seja imitado. É muito interessante ver como as respostas são variadas. Por exemplo, se você olhar cuidadosamente para meu quarto dedo, eu – o estou mantendo ligeiramente longe da palma de minha mão. Mas tudo depende do que alguém acha que esteja sendo exemplificado pelo objeto dado como exemplo. Você pode achar que é uma característica irrelevante. Eu posso encarar como uma característica marcante de um sinal e, certamente, se você está acostumado a usar a linguagem dos sinais para comunicar palavras para um surdo, pode acontecer o que os lingüistas chamam de forma distinta. No entanto, se copiar sem saber que há formas distintas nos exemplos, pode diminuí-los ou eliminá-los. Então, se pedir para alguém copiar a cópia, as pessoas podem interpretar mal o ângulo em que o dedo mindinho está em relação à palma da mão; poderá curvá-lo até que finalmente desapareça, torne-se parecido com um punho e assim por diante. Não se sabe copiar até saber qual a descrição da cópia. Até que seja dado, um certo tipo de descrição que exemplifique o exemplo, você pode se atrapalhar com o que possa vir a ser um exemplo aceitável.

Acho que a razão de haver esta enorme modificação é que a reprodução de alguma coisa de acordo com o protótipo depende de toda espécie de variáveis, sobre as quais temos muito pouco controle. Mesmo que se especifique qual é o exemplo que deve ser copiado, ainda vamos ter defeitos devido ao próprio sentido da cópia. Isso ocorre dos dois lados, tanto no sensorial, que detecta as formas do modelo, como também no lado executivo, que é o motor da performance, que realmente realiza a reprodução. No meio tempo pode haver variações, interferências, entre o momento de detectar o modelo e o de executar a repetição, o que também pode causar uma distorção, fato que não acontece nas cópias mecânicas.

Já devem ter notado que, na televisão britânica, só permitem desenhos de uma cena de tribunal; não há fotografias das testemunhas, das pessoas que prestam depoimento, do juiz ou do conselho. Mas permitem que se faça desenhos que são então mostrados na televisão. Por que uma forma é permitida e a outra não? Acho que a resposta é muito simples: reconhecemos que numa cópia mecânica estamos praticamente olhando para o original, enquanto que no outro caso estamos tendo um relato. Porque sabemos que a interferência do copista é tão imperfeita que, de certo modo, não viola a noção de privacidade de um tribunal. Embora viole no sentido de que havia um artista, um desenhista, estranhamente não nos faz entrar no tribunal como uma câmera faria. A câmera é a extensão dos nossos olhos, enquanto que um artista é a extensão dos nossos interesses, portanto não sentimos que estamos presentes no tribunal e não violamos a santidade do recinto.

Creio que há um retrocesso nesta noção de cópia. A apresentação do copista significa que não se parece muito com o original e que se afastou do curso; varia porque envolve um aparato elaborado de interpretação. Esta é a razão porque cada vez que levamos uma peça pela segunda, terceira ou quarta vez, quanto maior o intervalo, maior será o afastamento do original, porque os critérios com que se julga o que está exemplificado vão mudar. É por isso que quando se copia algo com intervalo de quinze anos, a cópia é diferente. Não que os registros sejam falhos, apenas porque sua aproximação é feita com uma idéia totalmente diferente do que vai ser válido copiar. Por isso o famoso caso das falsificações que Van Meegeren fez de Vermeer tomou aquelas proporções. Se fôssemos falsificar Vermeer em 1990, não o faríamos da maneira que Van Meegeren fez em 1930. Não que tenhamos ficado mais espertos do que Van Meegeren, é difícil imaginar alguém falsificar com mais talento do que Van Meegeren. Não é uma questão de destreza manual nem de sensibilidade ótica. Van Meegeren via tão bem quanto nós; nós vemos tão bem quanto ele; nossa mão é tão firme quanto a dele. Mas nos aproximamos de Vermeer com uma idéia totalmente diferente do que ele exemplifica. Copiando o mesmo objeto podemos fazê-lo de maneira totalmente diferente; não podemos evitar isso porque pensamos nele também de maneira diferente. Amamos e valorizamos Vermeer por razões diversas das que fizeram Van Meegeren escolhê-lo para ser vítima de cópia. Vermeer era considerado interessante por razões que hoje achamos confusas: um interesse romântico. Olhamos para Vermeer agora como algo que tem a ver com formação clássica, o que realmente seria espantoso para as pessoas que falsificavam Vermeer em 1930. Portanto, nossa cópia seria diferente.

Se isso acontece quando temos uma cópia física na nossa frente, imaginem como é muito mais difícil criar uma versão historicamente fiel de uma peça. Acho que a idéia de fidelidade não é um ponto de partida, porque não quer dizer nada filosoficamente e é também impraticável: basta observar as pessoas nos teatros de ópera tentando reproduzir produções subseqüentes que já estão no repertório. Lá sempre guardam uma cópia da produção em vídeo, para que seis meses, ou um ano, ou cinco ou dez depois, possam repeti-la de acordo com o protótipo original. Quanto mais tempo se espera, mais difícil é representar, tomando por base aquele protótipo, e não é porque a fita tenha se deteriorado. Elas só começam a estragar quando se tira uma cópia, portanto, não é nada mecânico. Mas gera certa perplexidade olhar a fita da produção dez anos depois da performance inaugural. De certo modo torna-se menos legível. Não é o texto que é ilegível, não é que não se possa ver; é que não se sabe o que significa.

Isso parece muito estranho. Por que é que significava alguma coisa na época e, no entanto, apenas dez anos depois, não se consegue mais entender e portanto não se sabe como produzir uma cópia com sucesso? O grupo infeliz de produtores chega cada vez mais perto do vídeo, na esperança de que chegar mais perto isso irá ajudá-los, mas claro que isso não acontece pois não é uma questão de ótica, é uma questão de cognição: ficam cada vez mais desnorteados quanto mais antiga for a gravação. Não sabem direito o que desejam copiar, o que devem reproduzir quando fazem o relançamento do espetáculo. Às vezes são ajudados por um gerente de palco que estava presente na época do ensaio – alguém que pode dizer: "Este movimento enigmático ocorre porque achávamos que ela se afastava da janela sentindo grande desespero." E você comenta, "Ah, entendi". De repente, você vê o que estava invisível naquela configuração de movimentos; torna-se visível por ter sido descrito como desespero. O que antes não fora notado, o que poderia ter sido um leve movimento de ombro quando vai até a janela fará com que você diga: "Ah, não é apenas uma ida em direção à janela, é uma ida à janela com um movimento peculiar de ombros. Pensava que ela estava ajeitando a alça do *soutien*, mas não era isso. Era outra coisa. O que ela estava fazendo era demonstrar desespero". De repente, um movimento, um gesto ou uma demonstração sutil de uma parte do corpo, que poderia ter passado desapercebido na ausência de uma descrição, torna-se evidente quando esta nova descrição ocorre.

Acho que todas as cópias têm mais ou menos sucesso, de acordo com o que se espera que alguém repita, desde que seja da mesma maneira, não simplesmente repetir esta ação singular. Só têm sucesso quando internalizam a gramática geral da qual aquele gesto particular é um exemplo. Isso remonta à idéia de Chomsky sobre o que é uma gramática generativa: é uma estrutura abstrata generalizada que vai gerar uma série infinita de frases de acordo com esta gramática. E é o que gera o aprendizado em alguém que está sendo ensinado. Você ensina um tipo de comportamento de tal maneira que apresenta a pessoa a uma regra, da qual vão poder tirar uma infinita série de atuações completamente originais, que estão de acordo com a tal regra. É um processo muito difícil.

É o caso também quando se dirige atores. O que tentamos fazer com o ator é dar-lhe um exemplo de alguma coisa, não na esperança de que irão copiar o que você está fazendo, mas que irão fazer toda uma série de ações subseqüentes próprias, de acordo com o que lhes foi mostrado. Em outras palavras, que vão ser capazes de generalizar, saindo de um exemplo específico, e dizer "Oh, sei o que significa esse exemplo", em vez de: "tenho que copiar este exemplo ao pé da letra." Podemos sempre ver atores que são simplesmente papel carbono. O que fazem é uma cópia do gesto, do movimento, do tom, do sotaque, da expressão. Vão repetir novamente, e novamente e novamente. Mas não penetram no âmago da performance. Ao passo que o que ocorre com um ator realmente inteligente e criativo é que lhe damos um exemplo e ele não o reproduz: tira uma lição do exemplo, pois sabe o que aquilo exemplifica. Sabe que exemplifica uma regra geral da qual pode produzir uma infinita série de exemplos, todos consistentes com o primeiro que lhe foi dado.

Saber o que se passou envolve uma enorme e elaborada série de instruções que por si só estão abertas a interpretação. É por isso que estas coisas mudam de direção. É porque as pessoas acham que estão fazendo algo diferente quando produzem espetáculos que tenham tido um intervalo de quinze anos. Eles se perguntam: "Qual a natureza do empreendimento? Qual o sentido inacabado da profissão, da comunidade, este momento especial?" A agenda, não tendo acordos específicos, muda. Quando uma peça foi produzida em 1950, sob os auspícios de uma agenda que não foi escrita nem estabelecida, e então é reproduzida pelo que parece ser a mesma comunidade, quarenta anos depois, a agenda mudou. O que achávamos que era o motivo de encenar peças mudou e, no entanto, há uma razão para haver um preconceito, pois o que você recebe é o que os biólogos chamam de ilusório. Como as peças são feitas por comunidades diferentes amplamente separadas, acabamos tendo divisões e cortes porque as pessoas têm uma idéia diferente sobre o que acham que estão fazendo. Eles vêem de maneira diferente e então você tem uma variação.

Estava previsto que isso iria acontecer de qualquer maneira, portanto podemos controlar até um certo ponto, se é que alguém controla alguma coisa no teatro. Mas quando aceitamos a possibilidade de uma total e radical desconstrução, pressupondo que textos são apenas pretextos para qualquer exercício, acontece que então usamos as palavras como uma voz sobreposta a um espetáculo. Torna-se um comentário comum sobre algo que acontece e do qual você é o mentor. A teoria de *auteur* de teatro, embora nunca explicitamente mencionada, tornou-se tão poderosa que as pessoas acham que devem ganhar estímulos com algum evento espetacular no palco, usando como acessório algum texto de Shakespeare. Lembro-me de ter visto uma produção de *Don Giovanni* de Ruth Berghaus, muito aplaudida e elogiada. Devo admitir que, se não conhecesse a música (e a *ouverture* me disse o que viria a seguir), não saberia que o que estava sendo levado era *Don Giovanni*. "Ah, ouço *Don Giovanni,* mas certamente não vejo *Don Giovanni*". Há trinta anos não haveria um único crítico que achasse isso maravilhoso, mas agora são incontáveis os histéricos elogios e nunca pensei que eu estaria expressando sentimentos tão conservadores.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 1 - Como seu senso de humor ajuda ou atrapalha sua compreensão do mundo e de você mesmo?

MILLER - Acho que posso dizer que quando faço um drama, eu insiro uma idiossincrasia própria que deixa ali minha assinatura e, porque eu me divirto com quase tudo de um jeito ou de outro, não posso evitar um toque de humor até no texto mais trágico ou catastrófico. Eu acho mais graça nos ensaios de *King Lear* do que quando estou ensaiando *Twelfth Night*. Não é porque pense "Oh meu Deus, *Lear* precisa ficar um pouco mais leve, vamos injetar uma espécie de pó mágico de piadas, para tornar a peça mais leve". É apenas porque aquele comportamento trágico acaba sendo engraçado.

Todos sabem que espécie de cenas idiotas acontecem em enterros, onde você não pode rir na hora, mas que voltando para os carros damos boas risadas sobre fatos que aconteceram depois que o caixão baixou. Se você se dá conta de como são os seres humanos, a não ser que esteja muito envolvido com idéias fundamentais ou místicas sobre a condição humana, tudo é muito divertido. E não é porque eu acho que a vida seja ridícula, ou absurda, só que se olharmos para a vida com atenção, é impossível não ver e notar que há coisas que lhe fazem rir e não respeitam as ocasiões.

Meu senso de humor advém de um interesse quase promíscuo nos mínimos detalhes e fraquezas do comportamento humano. Gosto de entender as coisas de maneira correta. Gosto de ver o que as pessoas fazem com as mãos, e ver pequenas fraquezas de comportamento. Gosto de reparar nas coisas que são muitas vezes consideradas o lixo do comportamento humano. A bagagem acumulada está no lixo.

Costumamos procurar os grandes momentos da condição humana nas altas camadas, mas tal coisa nem sempre é encontrada lá. Os lugares onde descobrimos como realmente somos, muitas vezes, é o lixo, as partes descartáveis, as partes disponíveis da conduta humana, as coisas que não notamos porque achamos que não parecem muito importantes. Os gestos e comportamentos elaborados, os comportamentos apologéticos e remediáveis dos seres humanos sempre me chocaram como sendo extremamente engraçados e interessantes. Se você os deixar de fora da produção, pode nem notar, mas se você se der ao trabalho de colocá-los, a platéia vai sair dizendo: "Oh, Deus, aquilo foi muito engraçado", ou "aquilo foi real". Não podem saber o momento exato, porque é como um ruído quase imperceptível, ou como uma música sutil tocada por dois baixos em uma grande orquestra. Se não estiver ali, vai faltar um certo tom e eu, incansavelmente, recheio a produção com toda essa espécie de lixo, que é o material que fica fora dos textos porque os autores não colocam.

Não é que eu encare tudo com senso de humor. Encaro com um senso de observação que parece engraçado. Boa parte do riso é apenas o choque da identificação. As coisas que mais achamos engraçadas são exatamente aquelas que foram deixadas de lado. São tão insignificantes, tão pequenas, e no entanto tão freqüentes que, quando são salientadas, de repente passamos a notar. E é este momento maravilhoso de"Estou vendo", e esta sensação de levitação e leveza que são apresentados no momento em que alguém lhe aponta algo que não fora notado antes, mas que, implicitamente, já sabíamos o tempo todo. A identificação é o que, realmente, nos diverte.

Não é que o senso de humor seja importante para a produção de uma peça, mas acho que o principal é a observação do comportamento que parece engraçado para os que disso se dão conta. Não digo que isso exaure a natureza do humor, mas acho que é uma parte muitíssimo importante do que é o humor. Levanta toda espécie de perguntas interessantes e cognitivas do porquê de tal coisa produzir esta convulsão peculiar do sistema respiratório. Por que quando nos apontam algo exclamamos: "Ra, Ra, Ra, Ra"? Darwin e os que o seguiram têm todo o tipo de explicações mas nunca chegam às explicações cognitivas. Bergson já tentou dar razões tolas (que na minha opinião estão erradas), como por exemplo de que é uma espécie, de instinto de rebanho: um barulho feito para chamar a atenção dos animais para o comportamento anômalo por parte de um membro do rebanho. Isso é tolice. Mas aqui temos esta coisa engraçada que é o riso, o senso de humor, que é acompanhado por tanto prazer que pagaríamos muito dinheiro para ter nossa veia humorística ocasionada.

A pergunta seria: por que é tão bom rir? Deve haver alguma vantagem. Minha teoria é que o lucro biológico para o senso de humor não está no valor que ele dá à peça, mas está associado ao exercício de talentos cognitivos, na ausência dos quais seríamos uma raça muito mais inflexível e menos versátil. Uma das coisas que nos torna tão espertos é o fato de podermos re-categorizar tudo muito rapidamente: não vê-las sob categorias previamente rígidas que poderiam transformar nosso comportamento em rotina, tornando-nos menos flexíveis e muito menos empreendedores do que somos. O senso de humor tem uma visão de longo alcance. Por isso é que falamos de ver a piada. Estamos vendo o que antes nos era invisível, inaudível e irreconhecível, e que se torna visível, audível, reconhecível para nós pelo contador da piada. Dá-nos um sentido mais explícito das coisas, que antes era implícitas e, portanto, fora de controle. Acho que o humor é isso aí.

Não se trata do significado, ou do conteúdo das piadas. As piadas são algo diferente e apenas atrelam o senso de humor para despertar outras funções. A piada não é propriedade privada: é de domínio público. Se não fosse assim, não começaríamos uma piada"Já conhecem aquela...", o que significa que está em circulação. Não lhe pertence. É como um carro alugado, outras pessoas já guiaram esta piada antes de você. Portanto, devemos perguntar: Por que as pessoas divulgam as piadas? Elas são como presentes dados para que quem as receba transfira também para outros, a fim de que outros, ao receberem-nas, passem-nas adiante. A função é criar uma coesão social. Piadas são como mini presentes trazidos para a comunidade quando você chega e que estabelecem um relacionamento agradável com quem as recebe. Estas pessoas vão e contam as piadas para outros. É como uma ferramenta de interligação de uma comunidade e é também uma substituta da intimidade.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 2 - Existe alguma peça que você gostaria de fazer mas que ainda não fez?

MILLER - Gostaria de dizer que há. Mas acho que nunca desejei fazer alguma peça em qualquer momento de minha vida. Quase sempre fui levado para elas ou alguém me convidou para fazê-las e eu disse: "Isso vai ser interessante". E acabou que foi mesmo algo que fiquei feliz de fazer. Mas nunca tive realmente um desejo ardente de fazer alguma coisa no teatro, apenas fui de uma peça para outra, apenas aconteceu. De certo modo, é como a resposta de Sorin em *The Seagull* (A Gaivota), quando Konstantin diz: "Bem, você se tornou um conselheiro". Depois de tantos anos, eu me vejo como uma espécie de eminência no teatro, só por causa de realizações acumuladas. Elas simplesmente aconteceram, eu nunca tentei fazê-las. Não há coisa alguma que eu queira especialmente fazer, nem mais nem menos do que antes. Seria até bom não fazer mais nada. Hoje há coisas mais interessantes. Sempre senti aquele pequeno empurrão para outra direção, porque sou um renegado, um fugitivo da ciência biológica e das ciências humanas e estas são as coisas que realmente me fascinam. Fico muito mais interessado quando leio sobre esse assunto e, geralmente, emprego estes conhecimentos no que faço no teatro.

Por exemplo, recentemente passei um mês em São Francisco, no Museu da Ciência; foi uma fase mais feliz do que qualquer outra que tive há um ou dois anos atrás. Foi muitíssimo interessante. Há tanta coisa fascinante acontecendo agora nas ciências biológicas que é preciso ser muito tolo para não ficar totalmente, profundamente, excitado por alguma das coisas que ouvimos. Eu gostaria que o dia tivesse mais horas. Se me garantissem um dia de trinta e seis horas eu adoraria, porque dedicaria oito delas para a neuropsicologia.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 3 - No começo de sua carreira, você sempre achou que ela seria temporária?

MILLER - Minha atitude era exatamente a do presidente Kennedy no início da guerra do Vietnã: "Vamos pôr alguns consultores lá e depois sairemos". Sete anos mais tarde: 750.000 homens e uma confusão total.

Eu me diverti e fiz bons trabalhos, mas às vezes penso em outras coisas... Não é que desejasse fazer o bem para a humanidade, ou algo parecido. Nem pensar. É só que nos últimos vinte anos tanta coisa interessante tem acontecido. Lembram daquela fala de Chekhov? Lembram, em *A Gaivota,* quando Trigorin está falando com Nina, naquela longa cena no jardim, quando estão sentados no banco e ele está falando sobre sua carreira? Finalmente, na última cena, ele diz: "Eu me sinto como um velho camponês russo que perdeu o trem". Esta é a sensação que tenho: que peguei o trem errado e deveria ter pego outro melhor e ido para outro lugar. Coisas mais interessantes estão acontecendo em outro lugar. Não acho que as artes estejam muito interessantes neste momento.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 4: Quais são as suas ambições?

MILLER - Agora não tenho ambições. Como ter ambições quando se tem sessenta anos? Podemos ter esperança de realizar certas coisas e de apreciar o que eu faço. Mas não se pode ter ambições nesta idade, não podemos estabelecê-las. Podemos mudar a direção e fazer inúmeras coisas mas temos que nos conformar com o que já foi feito. Posso estar parecendo trágico, mas não é nada disso. Existem vários tipos de arrependimentos insensatos sobre decisões que tomamos e pareciam sem importância na época, mas que nos mandaram para direções que se tornaram irreversíveis. Só que quando começamos a recordar e vemos como aquelas pessoas estão se divertindo, você pensa: "Oh, eu gostaria de estar com eles, eles estão se divertindo tanto".

O perigo do teatro é que ele corrói a fibra moral. Faz com que você fique preguiçoso e descuidado. As pessoas acham que se trabalha muito no teatro: não é nada disso. É uma vida mansa. Uma das coisas que descobri quando abandonei a medicina foi ter me dado conta de como eu tinha trabalhado duro enquanto a estava exercendo. E como teria que trabalhar arduamente para continuar fazendo as coisas que eram importantes. Então descobri este extraordinário mundo do teatro, onde íamos trabalhar contra o trânsito, porque todas as salas de ensaio ficavam nas cercanias da cidade. Havia todas aquelas pobres criaturas em pé nos trens indo na outra direção e lá estava eu. Você passa o dia todo fingindo ser outra pessoa. Quando se trata de ópera, entra-se às dez horas e as pessoas começam a cantar Mozart para você e ainda lhe pagam. É um jogo fácil; é completamente relaxante. Há momentos de tensão e medo quando a coisa parece não dar certo, há fricções e dificuldades e então críticas impiedosas e todas essas coisas, mas nada se compara à mansidão da vida. Se alguém passar trinta anos fazendo isso, passa a vegetar. Eu acho muito difícil criar coragem e voltar a trabalhar naquele negócio de chegar no laboratório às 7:30 da manhã e não sair de lá antes das 11:30 da noite. Isso é o que acontece quando se pratica seriamente a ciência. Os textos deixam que você leve uma vida boa.

ARIANE MNOUCHKINE

Considerado pelos escritores Denis e Marie Louise Bablet "a mais importante aventura no teatro francês desde Jean Vilar e seu TNP" (Bradby, *Modern French Drama,* p .191), o "Théâtre du Soleil" vem persistentemente questionando convenções de teatro já estabelecidas através de sua exploração da política da representação teatral. A companhia, firmemente associada a Ariane Mnouchkine, sua melhor *"metteur en scène"* e uma de suas fundadoras em 1964, afastou-se do realismo psicológico caminhando para uma abordagem militante do teatro, inspirada em várias tradições ritualísticas e formas carnavalescas populares. Apresentando um teatro estilisticamente eclético e formalmente criativo, as produções de Mnouchkine foram elogiadas por oferecer fascinantes fusões das cenografias culturais do ocidente e do oriente, e ao mesmo tempo criticadas como um recurso ingênuo e ofensivo à ornamentação exótica.

Nascida na França no dia 3 de Março de 1939 de mãe inglesa e pai francês-russo produtor de cinema, Mnouchkine foi educada em Oxford (onde entre seus contemporâneos estavam os diretores radicais de teatro e de filmes John McGrath e Ken Loach) e na Sorbonne. Em Paris ela foi uma das fundadoras de um grupo de teatro de estudantes, a Associação Teatral dos Estudantes de Paris (ATEP), dirigindo com eles uma produção ao ar livre de *Gengis Khan,* de Henry Bauchau, em 1961. Abandonando o curso de psicologia, preferiu viajar para o oriente, onde conheceu as tradições do teatro asiático, fato que exerceu penetrante influência no seu trabalho nos anos 80. Voltando a Paris em fins de 1963, tornou a reunir o grupo de teatro de estudantes que viria a se tornar o Théâtre du Soleil – nome anteriormente escolhido por Mnouchkine como homenagem a um seleto grupo de diretores de filmes (Minelli, Ophuls, Renoir) cujos trabalhos eram caracterizados por luz e sensualidade. Forjando uma estética baseada em longo processo criativo e assumindo um compromisso com princípios éticos socialistas e coletivos (incluindo uma paridade de salários), a companhia explorou novas maneiras de trabalho que questionavam práticas teatrais já estabelecidas. O Théâtre du Soleil firmou uma reputação de trabalho textual detalhado, libertando-se do período usual de quatro semanas de ensaio, afastando-se do estilo obrigatório de representações do teatro naturalista, procurando um estilo mais abertamente teatral que celebrava o poder visual, sensorial e musical de um meio que parecia ter se escravizado ao texto dramático.

Entre suas primeiras produções de sucesso está a estréia francesa de *A Cozinha (La Cuisine),* de Arnold Wesker (1967), encenada em um circo abandonado em Montmartre, que mostrou ser um verdadeiro contraste à produção anterior no Royal Court na estética da representação dinâmica e disciplinada e orquestração refinada de ação no palco. A ênfase na presença física ficou evidente na sua produção seguinte, *Midsummer Night's Dream* (1968), novamente traduzida e adaptada por Philippe Léotard: um relato ritualístico e violento, que denunciava a influência asiática nos acompanhamentos musicais e nos figurinos. Os planos de viajar com a produção foram impedidos pelos acontecimentos de Maio de 1968: a companhia preferiu fazer uma turnê com *La Cuisine* em fábricas abandonadas ao redor da França. Um compromisso com o processo criativo coletivo ficou visível na nova produção, *Les Clowns* (1969), marcando a ida de Mnouchkine em direção a um estilo diretorial, que colocava maior ônus na criação do ator e estava mais interessada em forjar uma produção estética durante os ensaios, ao invés de chegar aos ensaios com um conceito determinado. A seguir, veio uma série de produções políticas que buscava examinar o fracasso das sublevações de 1968, focalizando a Revolução Francesa. *1789* (1970) e *1793* (1972), um conjunto criativo de obras exaustivamente pesquisadas, que forneceram comentários imaginativos e de múltiplas perspectivas sobre os acontecimentos de 1789 e suas conseqüências. Estas produções foram as primeiras a evoluir no que se tornou o lar permanente do Théâtre du Soleil, a Cartoucherie no Bois de Vincennes, um depósito de munições cavernoso e abandonado que foi remodelado pela companhia em fins de 1970, depois da estréia de *1789* em Milão.

As explorações posteriores no teatro político continuaram com *L'Age d'or* (A Idade do Ouro) (1975) e *Mephisto* (1979), uma adaptação da novela de Klaus Mann, antes de a companhia voltar-se para Shakespeare, aventurando-se em um ciclo de três peças, iniciado com a produção ritual e muito coreografada de *Ricardo II* (1981), que os críticos consideraram altamente influenciada pela biomecânica de Meyerhold e pelo cinema japonês. Embora *Twelfth Night* (1982) tenha parecido mais leve e menos obviamente estilizada do que *Richard II*, que lançou o estilo indiano nos figurinos, *Henry IV, Parte I* (1984) marcou um retorno à iconografia japonesa de *Richard II*.

Os meados dos anos 80 viram o início do que mostrou ser uma produtiva colaboração com Hélène Cixous, uma dramaturga e teórica cultural. *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* (A terrível e inacabada história de Norodom Sihanouk, Rei do Camboja) (1985) foi uma pesquisa épica com oito horas de duração, sobre o governante controverso e sua queda do poder. *L'Indiade* ou *L'Inde de leur rêves* (A Indiade ou A Índia dos seus Sonhos) (1989), um relato sobre a divisão da Índia , buscava novamente desafiar os conceitos que as platéias tinham sobre o oriente, tentando tanto a desestabilização de estereótipos eurocêntricos como uma visão alternativa de um mundo comumente considerado como o perigoso "Outro" .

Um penetrante orientalismo, muitas vezes considerado pelos críticos similar ao *Mahabharata* (1984) que Brook apresentou, pode ser visto nas produções de 1990-2 de *Les Atrides,* um ciclo grego compreendendo *Iphigenia em Aulis,* de Eurípedes, e *Oresteia,* de Ésquilo, encenado por um grande elenco internacional através de uma poderosa e fascinante fusão das tradições de representação do oriente e do ocidente. *Tartufo* (1995), a mais recente produção do Théâtre du Soleil, nos dá um relato contemporâneo da comédia clássica de Molière através da metáfora do fundamentalismo islâmico.

Embora o *status* de Mnouchkine como "diretora" da companhia possa parecer conflitante com suas características coletivas, o compromisso com a estrutura cooperativa permanece. Membros proeminentes da companhia, como Philippe Léotard e Philippe Hottier saíram em clima de grande desentendimento, mas colaboradores importantes como o cenógrafo Guy-Claude François, o maquiador Erhard Stiefel e o compositor Jean-Jacques Lemêtre permaneceram. O trabalho da companhia com o cinema inclui *Molière, une vie* (1977), um estudo radical do famoso dramaturgo francês dentro do contexto de sua sociedade, seguidamente interpretado como declaração sobre a política do teatro, fato comum nos trabalhos do Théâtre du Soleil.

OUTRAS PRINCIPAIS PRODUÇÕES INCLUEM:

Capitaine Fracasse, adaptada por Philippe Léotard da novela de Théophile Gautier, em Montreuil, 1965, depois no Théâtre Récamier, Paris, 1966.

La Ville parjure ou le réveil des érinyes, de Hélène Cixous, na Cartoucherie, Paris, 1994.

CRÍTICAS A SEU TRABALHO:

"Uma das primeiras mulheres a conseguir uma reputação internacional nesta profissão altamente dominada por homens...Mnouchkine é mais famosa pela natureza inovativa de suas produções, e o Théâtre du Soleil, em vários períodos de seus trinta anos de história, tem apresentado performances diferentes de quaisquer outras que já foram vistas. O exemplo mais claro disso foi o ciclo de Shakespeare no início de 1980, muito influenciado por várias formas do teatro asiático... Nenhuma outra produção de *Ricardo II* tinha até então combinado as mesmas qualidades de espaço e grandeza, igual luxo visual nos cenários e figurinos, junto com um senso de hierática formalidade na encenação e estilização na arte de representar. Mnouchkine, acima de tudo, é uma extremista, qualidade que tem caracterizado todos os seus melhores trabalhos."

(Adrian Kiernander, *Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil*, pp.2-3)

"Em 1970, a companhia de Ariane Mnouchkine, Théâtre du Soleil veio para o Roundhouse encenando *1789*, sobre a Revolução Francesa. Foi no mesmo verão de *Sonho de uma Noite de Verão,* de Peter Brook. Havia uma sensação de que algo estava acontecendo... Entrar no Roundhouse e encontrar 1000 pessoas presentes, como se fosse um concerto "pop", era algo de novo. De repente, este espetáculo explodiu entre nós. Eram seis palcos, ação simultânea, pessoas falando ao mesmo tempo que outras. Havia uma anarquia. Havia energia... Senti o que o teatro poderia ser não uma forma intelectual mas uma forma sensual, sexual, viva, dois palmos na frente do nosso nariz... Senti também o poder da comunidade e me dei conta que em teatro não se trata apenas de testemunhar o desenrolar de uma estória mas de algo no qual o público pode e deve ser primordial... Devo a isso o meu amor pela presença física do ator e uma aversão ao naturalismo."

(Adrian Noble, "Dramatic Moments : 6." *Guardian,* G2 , 18 de outubro de 1995, p. 9)

MATERIAL BIBLIOGRÁFICO DE IMPORTÂNCIA:

BRADBY, David. *Modern French Drama 1940-1990.* Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

KIERNANDER, Adrian. "The Role of Ariane Mnouchkine at the Théâtre du Soleil" *Modern Drama,* 33, Nº 3, setembro de 1990, Pp. 322-31.

____. *Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil.* Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

WHITTON, David. *Stage Directors in Modern France*. Manchester: Manchester University Press, 1987

ARIANE MNOUCHKINE CONVERSANDO COM MARIA DELGADO NA CARTOUCHERIE, PARIS, 14 DE OUTUBRO DE 1995

DELGADO - 1995 parece ser o ano dos "*Tartufos*". Aqui em Paris, neste exato momento, temos duas importantes produções: a sua, na Cartoucherie, e a de Benno Besson, no Odéon. O que a atraiu para a comédia de Molière e por que você acha que ela está revelando-se tão atualizada?

MNOUCHKINE - O tema! É uma peça que a cada dez anos torna-se atual. Há dez anos gostaria de tê-la feito, mas não teria sido como a de agora. Há vinte anos eu a teria provavelmente situado na Rússia, ou algo assim. E se eu fosse polonesa, eu a faria agora com a Igreja católica. É assim que uma obra-prima clássica deve ser. Mas sou francesa. Sou francesa e tenho amigos que vêm de diversos países muçulmanos e o fanatismo islamítico – não estou falando de Islã e sim islamítico – é algo que temos que enfrentar aqui, é o que a juventude de nosso país tem de enfrentar. E então é esta a razão.

É sobre isso que *Tartufo* nos fala. Se você acredita no que Molière diz na peça, você se dá conta que é uma peça de guerra; Molière descreve um estado de guerra, uma espécie de situação de reféns. Ele mostra que a casa e a família são tomadas como reféns, não apenas por um homem, mas por um movimento. No tempo de Molière o movimento era La Compagnie de Saint- Sacrament, mas agora está acontecendo em outros países, não apenas no nosso. No entanto, é a mesma coisa, exatamente a mesma.

DELGADO - O Théâtre du Soleil consolidou sua reputação nos anos 80com o relançamento da maior importância dos clássicos: primeiro, com o ciclo de Shakespeare, e depois, mais recentemente, com *Les Atrides*. Qual a atração destas peças? O que nos dizem em 1990?

MNOUCHKINE - Bem, depende do autor. Eu diria que alguém como Molière é do nosso tempo. Os gregos são talvez mais profundos e mais universais. Eu não atualizaria *Les Atrides*. Não precisaria. Ao contrário, queria mostrar como somos estranhos e quão distantes estamos. Como somos estranhos no nosso âmago. Nossa inconsciência está escondida e os gregos sabiam disso e fizeram teatro com esta parte remota de nós mesmos.

DELGADO - Parece-me que as peças gregas eram sobre sociedade em transição, sociedades no caos.

MNOUCHKINE - Sim, mas eu diria que *Tartufo* de Molière, também é sobre uma sociedade que poderia facilmente ter caído no caos se Orgon assumisse o controle . Se Orgon tivesse vencido, ninguém sabe o que teria acontecido. Portanto, de certa maneira, Molière está falando diretamente sobre a sociedade. Ele é mais político do que os gregos. Os gregos são mais metafísicos e psicanalistas. Ainda assim, a coisa não é tão simples.

DELGADO - E Shakespeare? Por que a fascinação por Shakespeare?

MNOUCHKINE - Shakespeare é um mistério, mas Ésquilo também é. Para mim tanto Ésquilo como Shakespeare são deuses. Não são humanos. É tão mágico quando trabalhamos na sua obra. Tudo está ali. Tudo eles inventaram. O que Ésquilo não fez, Shakespeare fez, e o que Shakespeare não fez Ésquilo fez. Victor Hugo chamou Ésquilo de "o antigo Shakespeare". Tenho certeza de que chamaria Shakespeare "o novo" ou o "jovem Ésquilo". Mas Molière é apenas um homem – um homem maravilhoso, um ator maravilhoso, um diretor querido de uma companhia, mas apenas um homem. É um gênio, mas não é um super-homem... Aqueles dois, Ésquilo e Shakespeare, são super-homens. E é muito estranho, pois quando apresentamos uma peça de Molière, temos de compreender e sentir o que ele teve de enfrentar: o sofrimento, a ira, a raiva e também a coragem – ele é tão corajoso. Shakespeare também é corajoso, mas é diferente. Molière é apenas um homem e está tão perto de nós que chega a ser moderno.

DELGADO - Esta é uma das forças de sua produção de *Tartufo*. O modo como você criou aquele sentido de uma família com a qual nós, como platéia, tanto nos identificamos. Sentimos que ela é "como nós", ficamos conhecendo seus trabalhos e entramos na sua intimidade. Por isso é que é tão terrível quando ela é devastada por este movimento. Com Shakespeare acho que é diferente. Nunca sinto esta intimidade.

MNOUCHKINE - Não, porque embora haja também uma espécie de conflito entre Orgon e Elmire, e entre Orgon e Dorine não é a mesma guerra. Não é *Les Atrides.* Shakespeare e Ésquilo sempre falam de guerras internas, guerras civis. Há guerras nas famílias, mas guerras cruéis. Não é a mesma coisa. Esta família está em guerra com algo que é externo e que entrou em sua casa porque um de seus membros enlouqueceu. Orgon é um covarde, e talvez pense que vai ter Tartufo como um forte aliado. Ainda assim, não é uma guerra assassina na família, embora a cena entre Orgon e Damis, o filho, seja assassina ou pudesse ter sido. Mas Damis volta, ele não é Orestes. Retorna e ajuda a família.

DELGADO - Visualmente, achei que sua produção sugeria que Tartufo era quase um filho substituto para Orgon. Ele tem um aspecto muito diferente do efeminado Damis e em certos momentos pensei: "Oh, não, este é que é o filho que sente que não tem, o filho que desejaria ter".

MNOUCHKINE - Não sei se quer outro filho, mas com certeza quer apoio, quer um aliado. Acha que este é um bom partido para se unir. Está pensando no futuro, não se dá conta que é apenas fascismo.

DELGADO - É uma produção maravilhosamente detalhada, que se esforça ao máximo para mostrar a maneira como a família vive. Temos boa noção de seus rituais e atividades. É também uma produção longa, uma hora a mais do que a de Besson.

MNOUCHKINE - Nunca entendi como *Tartufo* pode ser levada em duas horas — os atores têm que falar como metralhadoras. Se quisermos entender cada momento do texto, se desejarmos encontrar a carne, a realidade, a verdade – não apenas a música convencional da linguagem, que pode ser a coisa mais bonita, mas também a mais mecânica – então não podemos ir depressa demais, porque senão as pessoas que vieram ontem, aqueles jovens, não entenderiam uma única palavra.

DELGADO - Embora esta seja sua primeira produção de uma das peças de Molière, você já tinha feito um filme sobre a vida dele, no final dos anos setenta. Ele lhe fascina?

MNOUCHKINE - Tenho amor por Molière, amo este homem! Gosto dele. Tenho a certeza de que foi um grande homem, um homem bom; sou fiel a ele porque acho que, de certa forma, ele é o chefe de todas as companhias de teatro. Não se pode viver na França, fazer teatro e ter uma companhia sem pensar em Molière pelo menos uma vez por semana. Eu não podia colocar toda a obra dele no palco, mas podia pensar em encenar *quase* todas as peças de Shakespeare. Não gosto de todas as peças de Molière, mas isso não tem importância. Eu me identifico com algumas delas, mas não com todas.

DELGADO - E sua colaboração com Hélène Cixous? Você trabalhou com ela três vezes até agora. Como se sente colaborando com um autor vivo?

MNOUCHKINE - Acho que é a mesma coisa.

DELGADO - Por quê?

MNOUCHKINE - Porque decidimos que iríamos trabalhar com Hélène como se ela estivesse não morta, mas ausente. Resolvemos que não iríamos ligar para ela e dizer: "Olha, esta cena não está muito boa, o que você pode fazer?", porque não poderíamos fazer isso com Shakespeare ou Molière. Então ficou decidido que não faríamos assim. Às vezes, quando depois de tentar muito e quando temos certeza que a culpa não é nossa, aí então telefonamos e ela dirá: "Talvez seja mesmo melhor mudar esta parte". Ela não tem uma atitude possessiva em relação à sua obra e aceita mudar, às vezes até rápido demais. Muitas vezes eu digo: "Não! Espere! Não corte isso. Vamos tentar um pouco mais e ver o que acontece." Portanto, na realidade, é o mesmo que acontece com Molière... Com ele, às vezes há algumas falas na peça que nos fazem pensar: "O que terá acontecido naquele dia?" Como não podemos lhe telefonar, tentamos fazer o melhor possível. É o mesmo que sucede com as peças de Hélène. Às vezes é difícil mas, a não ser que tenhamos absoluta certeza que ficaria melhor se ela mudasse alguma coisa, nada fazemos. E quase sempre ela está certa. E, às vezes, é apenas uma questão de estrutura.

DELGADO - Ela vem aos ensaios?

MNOUCHKINE - Geralmente vem, mas não diz nada. Gosta de ficar em silêncio. Sempre acha que está ótimo. É uma pessoa muito fácil de se lidar. Primeiro porque compreende muito bem nosso trabalho, compreende a maneira de usarmos os clássicos como mestres, pois ela os usava assim também. Portanto, ela segue Shakespeare e Ésquilo. Na realidade, ela faz parte da companhia. Creio que trabalha de modo completamente diferente com outro diretor ou com outra companhia.

DELGADO - Já pensou em trabalhar com outro autor vivo? Acha que lhe dariam a inspiração que Shakespeare ou Ésquilo lhe transmitem?

MNOUCHKINE - Não. A cada dois anos ou duas peças sempre volto para os mestres, porque precisamos disso.
É estranho, mas ontem mesmo as pessoas, na saída do espetáculo, me perguntaram: "Sua adaptação de *Tartufo* foi publicada?" E eu respondi: "Que adaptação?" Eles disseram: "A que acabamos de ver." E tenho que explicar: "Não é uma adaptação. É isso aí. É o

texto de Molière". Portanto, quer dizer que é moderno e isso significa muito para nós.

DELGADO - Qual a diferença de trabalhar nas produções em que você vai escrevendo o texto à medida que ensaia? Estou falando das peças do começo dos anos 70: *1789, 1793 e L'Age d'or.* Estas produções envolveram um longo processo de documentação, improvisação e criação coletiva. Foram reunidas de maneiras diferentes porque, para começo de conversa, não se tem uma peça desta forma. Qual a diferença quando não se dispõe de um texto à sua frente, quando não há um roteiro de Hélène ou um *Richard II* para começar a trabalhar?

MNOUCHKINE - Creio que é uma questão de categoria. Quando existe um texto, começamos mais do alto. Mas a maneira de improvisar, pesquisar e trabalhar coletivamente é a mesma. A única coisa que não se tem que procurar são as palavras. Estão ali e são palavras queridas, preciosas e mágicas. Então na mesma hora você pode começar mais alto e ir ainda mais alto. Mas não creio que o método seja diferente. De qualquer modo, o ator tem que improvisar. Tem que improvisar porque quem sabe o que estão fazendo ou por que estão dizendo aquilo? Eu não sei. Sempre trabalhamos como se o autor, seja ele Ésquilo, Shakespeare ou Molière, tivesse enviado a peça ontem, por fax. Não conheço essas peças, não quero conhecê-las. Para mim são criações. Então, às vezes até trabalho com o ator dessa forma. Dou-lhe uma frase e espero, espero, espero, antes de lhe dar a seguinte. Faço o mesmo comigo. Fiz *Tartufo* como se fosse a primeira vez que a peça seria levada ao palco.

DELGADO - Você passa muito tempo ensaiando cada projeto. Suas peças não são ensaiadas em quatro semanas e então levadas ao palco.

MNOUCHKINE - Não. Não posso fazer isso. Admiro quem pode fazer um bom trabalho desta maneira, mas eu não posso. Sou lenta. Preciso de quatro meses.

DELGADO - Acha que é um luxo?

MNOUCHKINE - Sim, é um luxo, mas pagamos por ele. Pagamos porque temos salários muito modestos. Não poderíamos fazer isso se fôssemos pagos como os atores são em outros lugares. Quando se quer ensaiar durante quatro meses e meio, temos que dar algo em troca. Acho que damos bastante. Trabalhamos muito, corremos riscos mas não somos tão bem-pagos. Admito que é um luxo. Temos o espaço, temos tempo, temos luz, temos de certo modo tudo o que precisamos para trabalhar. E é aí que vai o dinheiro, não é em outra coisa.

DELGADO - Seus primeiros trabalhos eram muito politizados e encarados como tal. Na minha opinião, *Tartufo* mostra claramente que seu trabalho ainda é, mas de modo diferente, menos óbvio. Havia uma agenda política explícita antigamente e ainda há?

MNOUCHKINE - Não. No começo, éramos de esquerda, tínhamos consciência disso, mas não éramos brechtianos ou comunistas. Apenas buscávamos progresso, liberdade e justiça. Não tínhamos uma ideologia, mas éramos idealistas. Isso quer dizer que, no começo, não éramos levados a sério porque não fingíamos ter uma ideologia rígida, maoísta, trotskista ou stalinista. Não éramos esquerdistas, éramos só *de gauche* (de esquerda) e ainda somos. Nunca obedecemos a qualquer dogma.

DELGADO - Mas você é vista como uma diretora política. Talvez por ter estado de certo modo ligada a causas políticas e tenha demonstrado tal compromisso em lugares públicos — Estou me referindo a seu trabalho com AIDA (Associação Internacional de Defesa dos Artistas), da qual você é uma das fundadoras, e seu compromisso em conseguir a liberdade dos indivíduos aprisionados por causa de suas crenças políticas – e também por causa da teatralização política da história em peças como *1789*.

MNOUCHKINE - Mas eu diria que é mais histórica . Claro que é política, você está certa. *Tartufo* é muito político, mas a peça de Molière também é portanto não podemos "despolitizá-la" sem traí-la. Não começamos nos ensaios tentando ser politicamente corretos. Não descartamos coisas porque não são politicamente corretas. Fazemos o que aparece e depois vemos se está certa e justa. Mas não dizemos: "Bem, não podemos dizer isso porque não seria politicamente correto". Se estiver na peça, mantemos.

DELGADO - Seus experimentos com a linguagem do palco envolveram a quebra de formas convencionais de teatro em diversos níveis: seus primeiros textos com várias autorias, a eliminação de longos intervalos, um compromisso com os métodos de trabalho coletivo. O que achava que havia de tão errado no começo dos anos 60 que fez com que se afastasse em tantos aspectos?

MNOUCHKINE - Quando se é jovem, pode-se até ser contra algo que alguns anos depois vai provar ter sido muito importante para você. Eu era contra tudo. E, depois de algum tempo, comecei a entender. Somos sempre contra nossos pais e depois nos damos conta que eles nos deram a vida. Então é a mesma coisa. Mas para mim não foi tão consciente assim. Eu não era teatralmente rica, portanto não tinha noção do fato de estar quebrando convenções. Parecia normal. Eu considerava que *1789,* era apenas uma feira. Era apenas uma feira com pequenos palcos como nos mercados – era só isto. O que não era tão normal para mim era aquele ambiente fechado que estava sempre uma confusão, com a mesma luz e os mesmos cenários e o mesmo aspecto. Aquilo não era normal. Não foi uma reação. Talvez eu não seja tão revolucionária quanto você pensa. Acho que a natureza do Théâtre du Soleil não é ser provocadora ou qualquer coisa assim. Só almeja seguir o caminho do teatro tradicional, do teatro popular, de um teatro de prazer, profundeza, verdade, beleza, movimento e celebração.

DELGADO - Você trabalhou com muitos atores internacionais no Théâtre du Soleil. Acha que existe essa coisa de ator "francês" ou ator "alemão" ou ator "brasileiro"?

MNOUCHKINE - Não, mas existe o que se chama educação francesa e educação alemã e isso gera um ator francês ou um ator alemão. Claro que se falamos apenas de grandes atores, não existe esta coisa de alemão ou francês, mas se nos referimos aos jovens atores que são talentosos mas ainda não são grandes, geralmente sabemos de onde vêm e a formação ou educação é terrível.

DELGADO - Por quê?

MNOUCHKINE - Porque é fechada. Porque geralmente é preguiçosa e não envolve o corpo. Quando as pessoas vêm de todas as partes do mundo, então isso como que explode, não podem impor seu treinamento alemão ou francês, porque de repente há uma brasileira ali que não tem treino de atriz e sim de dançarina e ela é livre, ela se mexe e tudo fica deslocado. Todos se sentem desestabilizados e também livres — a liberdade apareceu. Existe esta coisa de ator francês, ator alemão ou ator russo – e o que eu quero é um ator.

Gosto do fato de ter no momento cerca de vinte nacionalidades no Théâtre du Soleil. Gosto muito disso. Também gosto de ver que até os atores franceses agora não são mais franceses — são apenas atores. Não têm apenas um tom francês, a maneira de representar está cheia de modulações. E é disso que gosto.

DELGADO - Acha que existe um treinamento para diretores? Ou acha que é uma profissão que se aprende durante anos e anos e que muda à medida que você se modifica e que os atores com quem você trabalha também se modificam?

MNOUCHKINE - Acho que há uma reciprocidade. Treinei os atores. Na realidade eu os formei, mas, é, claro, eles me formaram. Cada produção mostra meus erros corrigidos por eles ou então há uma catástrofe porque eles não sabiam como consertar meus erros. Estou cansada de ver atores fazendo alguma coisa muito melhor do que eu lhes havia sugerido. Prestam atenção quando lhes proponho algo que é muito melhor do que o que estão fazendo e acho que esta foi minha sorte quando criamos o Théâtre du Soleil.

Eu não sabia coisa alguma e ninguém ao meu redor sabia. Minha sorte foi que as pessoas que não sabiam coisa alguma e que sabiam que eu também não sabia ainda assim confiaram em mim e concordaram em me dar um tempo. Estávamos uns esperando pelos outros. E estamos esperando uns pelos outros. E depois disso, em dado momento, começamos a progredir e, como eu disse, estávamos ensinando uns aos outros sem saber, e sem saber o que estávamos ensinando uns aos outros.

DELGADO - O Théâtre du Soleil é uma comunidade que atraiu atores, músicos e figurinistas extraordinários, mas você é a figura mais famosa associada à companhia e está com ela desde o início. A idéia de coletividade permanece como de suma importância para você?

MNOUCHKINE - Sim, absolutamente. É muito importante. Sempre disse que quando não pudesse mais trabalhar assim – porque é difícil, é duro, muito doloroso e às vezes parte nosso coração – eu pararia. É o que se deve fazer. É a única maneira como posso trabalhar. No dia que sentir que não tenho mais força suficiente para trabalhar assim, eu vou parar. Não quer dizer que o Théâtre du Soleil vá parar, mas eu vou. Durante muito tempo estive à beira de dizer: "Talvez tenha chegado a hora de parar." Cada vez que alguém nos deixa, você se sente triste e traída, mas olha ao redor e vê outros lhe olhando com tanta esperança e entusiasmo, tanta devoção, coragem e talento, que dizemos: "Tudo bem, vamos em frente."

DELGADO - Você nunca se sente tentada a ir trabalhar em outro lugar?

MNOUCHKINE - Não. Nunca. Não tenho força para isso, não sou nem um pouco mercenária. Acho que já é difícil trabalhar em sua própria casa. Tenho um lar aqui. É uma ilha, então protegemos uns aos outros, embora às vezes sejamos frágeis. Quando vejo todos esses diretores indo para grandes teatros e tendo que lidar com tais instituições, eu os admiro, porque não seria capaz disso. Não quero fazer isso, mas também não seria capaz.

DELGADO - Você e sua companhia estão baseados em Paris e sempre estiveram desde que começaram a trabalhar. Acha que Paris tem alguma coisa especial que atrai e mantém diretores internacionais como Jorge Lavelli, Lluís Pasqual, Alfredo Arias, Victor García? Michael Billington recentemente se referiu a Paris como a capital teatral do mundo. É um lugar particularmente receptivo para se fazer teatro?

MNOUCHKINE - Talvez ainda seja. Sim, com sorte, talvez ainda tenha um resquício do espírito que a fez tão receptiva para pintores, escultores ou músicos. Sim, acho que é. Não sei se vai continuar assim. Há alguns anos Londres era considerada a capital teatral do mundo e não é mais. Mas há também razões econômicas. A esquerda cometeu erros mas eles fizeram muito pela cultura em Paris e na França em geral — e deu resultados, embora nem sempre tenham sido bons. Agora estamos preocupados se isso vai se manter assim ou não. Não é apenas devido ao fato de os teatros serem ajudados economicamente pelo estado, que não foi o caso na Inglaterra e nem é o caso na América, mas é o caso na Alemanha, muito mais do que aqui. Portanto, não é apenas devido ao apoio do estado.

DELGADO - Como você se sente dirigindo um teatro? É um problema muito grande no clima da economia atual? Um diretor, por necessidade, tem que aceitar muitas tarefas administrativas? Seu trabalho fica cada vez mais envolvido com a procura de subsídios para sobreviver?

MNOUCHKINE - Não, não é minha área, nem meu trabalho. Tenho de ver se a comida está boa, se a chuva não está entrando pelo teto e administrar o dinheiro que temos. Não estou em busca de patrocinadores. Recusamos isso porque não queremos ficar escravos deles. Talvez seja por essa razão que Paris ainda é a capital, como você disse, porque ainda tem subsídios. Embora isso esteja mudando, até já mudou. Espero que não mude mais.

DELGADO - Você é considerada a mais respeitada "*metteur en scènes*" do mundo...

MNOUCHKINE - É mesmo?

DELGADO - Acho que é. Como você vê este papel? Ainda mantém a opinião que é melhor deixar as coisas acontecerem do que coreografá-las especificamente?

MNOUCHKINE - Sou como uma parteira. Eu ajudo a dar à luz. A parteira não cria o bebê. Não cria a mulher e não é o marido. Mas se ela não estiver ali, o bebê corre sério perigo e pode não nascer. Acho que um bom diretor é isso. Vamos dizer que sou boa diretora quando não falho em sê-lo.

Uma parteira não é alguém que apenas observa o bebê sair facilmente. Às vezes tem que gritar com a mulher, às vezes diz: "Empurre". Às vezes diz: "Cale a boca". Algumas vezes diz: "Respire". Algumas vezes diz: "Não faça isso". Algumas vezes diz: "Tudo certo. Tudo está certo. Vamos! Vamos!" É uma luta.

DELGADO - É quase o oposto de alguém como Strehler, que é um demonstrador, talvez pelo fato de ser um ator. Quando Strehler dirige, ele dá um *show*. Você não demonstra? Você apenas observa e guia?

MNOUCHKINE - Às vezes faço uma demonstração, mas muito raramente. Você deve perguntar isso aos atores, porque eu não sei. Mas certamente não faço o que Strehler faz, porque, como você disse, ele é um "show man".

DELGADO - Adrian Kiernander diz que sua maior virtude como diretora é a paciência. Você está sempre pronta a esperar pelas coisas.

MNOUCHKINE - Sim! Sou muito paciente com atores pacientes. Se acho que um ator precisa de mais tempo, mas que realmente está procurando, está realmente trabalhando, está realmente sofrendo e não está realmente perdendo tempo, então posso esperar anos.

DELGADO - É por isso que certas produções levaram tanto tempo de ensaios? *L'Age d'or* levou vinte meses.

MNOUCHKINE - Sim, mas *L'Age d'or* foi especial. O que quis dizer foi que posso esperar durante anos por um ator ou atriz que ainda não está muito bem nesta produção, porque sei que na próxima, ou na seguinte, ele ou ela vai ficar bem. Não posso mais esperar anos por uma produção mas posso fazê-lo para um ente humano decente. Se eu os vir lutando, tentando, então confio neles e, sim, posso esperar.

DELGADO - Você uma vez descreveu a direção como arte inferior, diferente da composição ou pintura. Por que a considera uma arte menor?

MNOUCHKINE - Porque uma peça existe sem um diretor. Uma pintura não existe sem um pintor e uma peça não existe sem o autor. Portanto, sim, acho que é uma arte menor. Não fico frustrada por isso, mas acho que temos que reconhecer. É uma arte mas inferior. Talvez a palavra não seja boa porque é pejorativa. Somos artesãos.

DELGADO - Antigamente você falava de sua atração pelas tradições teatrais com as quais muitos ocidentais contemporâneos perderam o contato....

MNOUCHKINE - Nossas origens, nossas ferramentas no Théâtre du Soleil são tradições – venham de onde vierem. Nossa inspiração vem dos teatros tradicionais, verdadeiros teatros tradicionais – venham de onde vierem. A Ásia, claro, é muito importante, mas qualquer forma tradicional de contar, qualquer representação com lógica, vem de algo muito profundo e religioso, muito mitológico e teatral. São fontes de informação e são pedagógicas. Portanto queremos seguir as tradições porque são tão importantes para nós como Shakespeare ou Ésquilo.

Meu amor pela Ásia e pelo teatro asiático marcou muito o meu trabalho. Meus pais teatrais são a Índia o Japão e a China.

DELGADO - É por que acha que estes países são ricos de tradições que já perdemos aqui?

MNOUCHKINE - Sim. E nem tenho certeza que já as tivemos algum dia. Acho que temos escritores. Temos Shakespeare. Eles não têm. Até Chikamatsu (Monzaemon) no Japão não é Shakespeare. Eles possuem poucos escritores . Têm grandes épicos como *The Mahabharata,* mas é sempre o mesmo. Não têm Chekhov, mas têm atores Eles inventaram os atores. Descobriram a arte de representar. Creio que quando você consegue unir a dimensão ocidental com a oriental, então você consegue o teatro que sempre almejou.

DELGADO - E seu trabalho em filme? Como diretora você o vê como prolongamento da sua direção no palco? Ou são completamente diferentes?

MNOUCHKINE - Não; realmente há uma progressão, mas é também completamente diferente. Isso tem relação com o dinheiro. Quando se faz um filme de manhã, começa-se alguma coisa que sabemos que custa um monte de dinheiro por minuto, então não se pode pensar, não se pode esperar. Temos que agir rapidamente.

DELGADO - Vários críticos estabelecem paralelos entre seu trabalho e o de Peter Brook. Talvez porque Brook esteja também interessado na fusão do Ocidente com o Oriente e, similarmente trabalha com uma companhia internacional. Acha que há semelhanças entre seus trabalhos? Ou você acha que os críticos estão atentos porque são poucos os outros que estão tão

envolvidos nesta prática? Brook estava trabalhando no *The Mahabharata* ao mesmo tempo em que você trabalhava na *Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk , roi de Cambodge.*

MNOUCHKINE - Sim, mas isso significa que há comparações. Se é verdade que há poucas pessoas trabalhando dessa forma, quer dizer que uma comparação pode ser feita. Embora eu ache que os resultados sejam inteiramente diferentes, a pesquisa é provavelmente familiar.

DELGADO - Há diretores que você particularmente admira ou diretores que tenham influenciado seu trabalho?

MNOUCHKINE - Bem, acho que certos diretores de cinema me influenciaram muito, certamente Strehler foi muito importante porque quando vi *Arlecchino, servitore di due padroni* e *I giganti della montagna,* levei um choque. Vi *Arlecchino* quando era muito jovem e creio que foi em Montaux, no Sul da França, no verão, e eu estava com (Marcelo) Moretti. Senti que algo aconteceu naquele dia. Acho que eu tinha catorze ou quinze anos. E então, muito tempo depois, quando já começara a fazer teatro, vi *I giganti della montagna* e senti que eu não seria capaz de fazer coisa alguma no teatro porque era tão belo. Então suponho que foi muito importante. Mas acho que tem mais a ver com peças individuais, como *Les Paravents,* de Roger Blin; coisas assim foram muito importantes para mim. Mas, a não ser isso, nunca se sabe realmente quais as influências; cenas na rua ou algo que se vê, ouve ou lê. Não sei mesmo .

DELGADO - Acha que como companhia você se afastou do naturalismo meticuloso que todos acreditavam que estava presente em sua produção *A Cozinha,* de Wesker?

MNOUCHKINE - O que não é verdade. Acho que, de certo modo, *La Cuisine* não foi levada ao palco com naturalismo meticuloso, porque esta é a genialidade da peça. Nunca usamos coisas reais, portanto, não pode ser considerada naturalismo . Tudo é imediatamente transformado. Provavelmente, pouco a pouco, tentamos encontrar formas para cada peça. Mas odeio o naturalismo e o realismo – isso não é teatro.

DELGADO - Por que não?

MNOUCHKINE - Não sei, mas não é.

DELGADO - Certamente, quando pensamos nas suas produções do Théâtre du Soleil, vem à nossa mente uma teatralização opulenta e celebratória; é isso que torna seu trabalho tão especial. Mas quando o estudamos, temos dificuldades para salientar as influências stanislavskianas nas suas primeiras produções.

MNOUCHKINE - Todos dizem o que têm vontade, mas Stanislavsky não é naturalismo. Se você ler Stanislavsky com cuidado, vai perceber que, de certa maneira, ele sabe o que está dizendo. Ele não está dizendo o que estão colocando em sua boca. Embora mesmo que às vezes você pense: "Ora, que é isso?" O que ele diz é que temos que ser verdadeiros. Ele sempre diz isso. Tem que ser verdadeiro. Ele não diz que tem que ser real, o que é diferente.

DELGADO: Que acha do futuro?

MNOUCHKINE - Bem, isso eu responderei no futuro. No momento, estou no presente. Só queremos saber se esta peça vai dar certo, que esperamos que sim, para que possamos ganhar nosso pão de cada dia com ela. Depois, veremos.

YUKIO NINAGAWA

Descrito pelo ator Brian Cox como um "encenador magistral...cujas peças são a garantia para despertar a curiosidade e intensificar expectativas", as produções criativas e visualmente audaciosas do diretor japonês Yukio Ninagawa com clássicos do Ocidente e com danças de Mishima e Nô deliciaram as platéias dos festivais europeus na década de oitenta. Produzindo inteligentemente uma mistura das tradições do Oriente e do Ocidente, sua fascinante aventura caleidoscópica sobreviveu no clima teatral comercial de Tóquio, bem como no inteligente circuito dos festivais internacionais, apesar de ter sido acusado por vários escritores e diretores japoneses, como Hideki Noda, de supostamente alimentar uma estranha propensão para o exótico.

Nascido em Kawaguchi em 15 de outubro de 1935, Ninagawa queria estudar pintura na Universidade de Artes de Tóquio, mas foi reprovado no exame de admissão. Ele então trabalhou como ator durante doze anos antes de se transformar em diretor no clima politicamente carregado de 1968, quando formou uma turbulenta companhia, denominada Teatro Contemporâneo do Povo. A montagem política da peça de Kunio Shimizu, *Shinjo Afureru Keihaku-sa* (Frivolidade Sincera), que abordava as condições reais da nação, foi por ele produzida em 1969, estabelecendo sua reputação como diretor de habilidade consumada, reputação esta consolidada durante quatro anos de produtiva colaboração com Shimizu.

Em meados dos anos 70, foi procurado pelo bem-sucedido produtor Tadao Nakane, do Grupo Toho (que mais tarde fundou o

Point Tokyo em 1987), com quem desfrutou de uma colaboração produtiva durante vinte anos, que gerou ousadias épicas como um coro de 160 pessoas em *Édipo* (1976), um *Peer Gynt* (1990) alucinante, com um fantástico artista pop no papel-título, um *Macbeth* (1980) mágico e opulento, passado em fins do século 16 no Japão dos guerreiros Samurai (uma época de revoltas sangrentas, bem como de esplendor artístico), e uma belíssima *Média ao ar livre* (1983), com o ator Hira Mikijiro como o protagonista-título. Idéias audaciosas, um grande palco banhado em cor e luz, representações líricas de precisão inspirada, esplendor imaginativo, magníficas fantasias orientais, uma soberba orquestração, um extenso elenco, e uma delicada ênfase na ação com peças clássicas marcantes, caracterizavam as produções de Ninagawa com Nakane. Todas provaram ser experiências teatrais cativantes, bem como sofisticadas interpretações das contraditórias correntes existentes no Japão contemporâneo. O fim dos anos 80 testemunhou um sério bloqueio criativo, que o fez considerar a idéia de abandonar a carreira de diretor. Sua confiança foi restaurada por uma produção vibrante e metateatral de *A Tempestade* (1987), que conseguiu tornar a peça acessível ao público japonês através de um artifício que consistia em um grupo de atores japoneses ensaiando a peça de Shakespeare na ilha de Sado — uma locação apropriada, pois o fundador do teatro Nô, Zeami, aí esteve exilado pelo Shogun no século 15. Até 1990, a reputação de Ninagawa no exterior residia mais nas produções requintadas de clássicos do Ocidente, embora ele fosse bem conhecido no Japão por suas montagens de trabalhos japoneses contemporâneos. Em 1990, a produção da adaptação de Mishima sobre uma estória Nô, *Sotoba Komachi (Bela Dona de Stupa)* – peça que ele havia encenado previamente em 1976 – foi marcada por uma simplicidade irreal, economia de movimentos, porém com efeitos teatrais deslumbrantes.

O Festival de Edimburgo de 1991 apresentou a estréia britânica de Ninagawa encenando a peça que Shimizu fez em 1978, *Tango no Fim do Inverno,* um estudo sutil e tocante de um anormal, emocionalmente desiludido, o ator Sei, preso a uma existência ilusória da qual ele não consegue se desvencilhar. Adaptado por Peter Barnes, com um elenco de primeira, incluindo Alan

Rickman e Suzanne Bertish, foi aclamada como uma produção arrojada, empregando gloriosamente a luz e o som para evocar o mundo onírico do protagonista. Esse início audacioso em língua inglesa encorajou a produtora Thelma Holt a juntar forças com Nakane para produzir em língua inglesa seu *Peer Gynt* (1994), mas essa teve menos sucesso. O elenco internacional de atores galeses, japoneses, irlandeses e noruegueses batalhou sem sucesso o conceito futurístico mal-ajustado de *Peer Gynt* em uma era mecânica e a produção, de um modo geral, foi considerada uma experiência multicultural fracassada. Não obstante, o ano seguinte viu seu retorno à boa forma com uma rica produção japonesa de *Sonho De Uma Noite De Verão,* cujo cenário era um jardim de pedras enfeitado por cinco colunas iluminadas jorrando uma cascata de areia.

Ninagawa recebeu o Grande Prêmio do Festival de Artes do Japão por sua produção da peça *Chikamatu Shinju-Monogatari (Suicídio por Amor),* de Matsuyo Akimoto, no Teatro Imperial de Tóquio, em 1979. Ele ganhou o Prêmio Incentivo das Artes, dado pelo Ministério da Educação em 1987, um doutorado honorário da Universidade de Edimburgo em 1991, e foi duas vezes indicado para o Prêmio Olivier em Londres.

OUTRAS PRINCICPAIS PRODUÇÕES INCLUEM:

Asukoso e Hana wo Saso yo (Vamos Colocar Flores Lá Amanhã), de Kumio Shimiz*u*. Rehearsal Hall, Gendai-jin Gejiko (Teatro Moderno), Tóquio,1970.

Karasu yo,Oretach wa Tama wo Komeru (Estamos Carregando Nossas Armas, Corvo), de Kunio Shimizu. Shinjuku Culture Hall, Tóquio, 1971.

Modo-ken, de Juro Kara. Shinjuku Culture Hall, Tóquio, 1973.

Romeo and Juliet, de William Shakespeare. Nissei Theatre, Tóquio, 1974.

King *Lear,* de William Shakespeare. Nissei Theatre, Tóquio, 1975.

Hamlet, de William Shakespeare. Imperial Theatre, Tóquio, 1978.

Shitaya Mannen cho Monogatari (A História de Mannen em Shitaya), de Juro Kara. Parco Seibu Theatre, Tóquio, 1981.

Kuroi Tulip (A Tulipa Negra), de Juro Kara. Parco Seibu Theatre, Tóquio, 1983.

Nigori-e (Rio Lamacentro) adaptado por Yasuaki Horii do romance de Higuchi Ichiyo. Nissei Theatre, Tóquio, 1984.

Kyofu-Jidai (A Idade do Medo), de Junichiro Tanizaki. Nissei Theatre, Tóquio, 1985.

Naze ka Seishun-Fidai (Por Algum Motivo, Adolescência), de Kunio Shimizu. Parco Theatre, Tóquio, 1987.

As Três Irmãs, de Anton Chekhov. Ginza Saison Theatre, Tóquio, 1992.

Samayoeru Oranda-jin (O Navio Fantasma), de Richard Wagner. Kinagawa *Ken-min Hall,* Tóquio, 1992.

Esperando Godot, de Samuel Beckett. Ginza Saison Theatre, Tóquio, 1994.

CRÍTICAS A SEU TRABALHO:

"Parece que junto com Bergman, Brook, Stein e Strehler, Yukio Ninagawa é um desses diretores teatrais cujas produções sempre se tornam algo como um evento... A marca registrada da direção de Ninagawa é a coreografia espetacular dos seus efeitos no palco – tempestades de neve, cerejeiras em flor, rios, pavões e grandes carruagens voando pelos céus".

(Peter Barnes,"Working with Yukio Ninagawa", p. 389).

"Concluindo, Ninagawa é um dos grandes sintetizadores da natureza. Ele prova que o Oriente pode encontrar o Ocidente, que um esteta pode trabalhar numa indústria comercial, que um sentido de passado pode ser harmonizado com o talento experimental.

(Michael Billington, "Noh Way", p.27)

MATERIAL BIBLIOGRÁFICO DE IMPORTÂNCIA:

BARNES, Peter. "Working with Yukio Ninagawa". *New Theatre Quarterly*, 8, Nº 32, novembro de 1992, pp. 389-90.

BILLINGTON, Michael."Noh Way". *Guardian*, 28 de novembro de 1992, pp. 25-7.

KING, Robert L."Edinburgh and the Idea of a Festival". *Massachusetts Review*, 33, Nº 2, verão de 1992, pp. 305-12.

NOBUO, Miyashita."Yukio Ninagawa, Theatrical Pacesetter". *Japan Quarterly*, 34, Nº4, outubro-dezembro de 1987, pp. 400-4.

YUKIO NINAGAWA CONVERSA COM MICHAEL BILLINGTON EM UM ENDEREÇO PARTICULAR, LONDRES, 14 DE MARÇO DE 1994

BILLINGTON - Sr. Ninagawa, posso lhe perguntar por que quis encenar *Peer Gynt* ? Por que especialmente essa peça?

NINAGAWA - Desde criança que eu gostava de *Peer Gynt*, mas não é só querer produzir a peça do *Peer Gynt*, mas o *Peer Gynt* para os jovens de hoje. Porque para estes jovens é muito difícil se autodescobrirem e uma ajuda verdadeira para você se encontrar é coisa rara hoje em dia; então eles tendem a procurar uma identidade dentro da moldura da realidade virtual; é assim que são os jovens de hoje em dia. Mas se eu dirigir com esse conceito, aí o *Peer Gynt* torna-se um projeto interessante. E também essa é uma peça do século 19, que tem muitos elementos que predizem como vai ser o teatro do século XX. Por exemplo, o Teatro do Absurdo, o Simbolismo e o lado tradicional da peça: *Peer Gynt* é uma mistura de todos esses elementos do teatro do século XX. Como uma pessoa de teatro acho que isso é uma coisa muito interessante: agarrar o mundo com esses elementos e realizar o teatro.

BILLINGTON - Posso lhe perguntar um pouco mais sobre esse conceito? Vemos *Peer Gynt* numa loja de vídeo no começo da peça. A idéia é de que *Peer* está assistindo ao vídeo, um vídeo do tipo visão de como sua vida pode ser? Ou de como sua vida pode vir a ser?

NINAGAWA - É o impulso da máquina e então na cabeça dele a estória se desenvolve; ele não está na verdade olhando diretamente para ela.

BILLINGTON - Sobre o conceito – fiquei curioso em saber quanto desse conceito procede especificamente da sociedade japonesa? Tomei isso como sendo um aviso para os jovens do Japão sobre os perigos de viver uma vida devotada a si mesmo, ao poder e ao materialismo. Isso se baseou na vida e na sociedade japonesa?

NINAGAWA - É, acho que há mais jovens japoneses do que europeus envolvidos pela TV e coisas de vídeo. Em vez de enfrentarem a realidade, eles preferem tentar vê-la através de um vídeo ou da TV. E isso é covardia, mas é o que eles pensam ser a realidade. Então tem algo diferente acontecendo. Durante os ensaios, um dos atores trouxe um recorte de jornal que mostrava o resultado de uma pesquisa declarando que os jovens de hoje sabem mais sobre os personagens dos famosos *video games* do que sobre estórias tradicionais como *Alice no País das Maravilhas* e coisas parecidas; e isso é um perigo. Então o ator me disse:"Seu conceito está certo ."

BILINGTON - É um problema universal. Mas as peças de Ibsen parecem colocar problemas ou dificuldades, uma das quais é que Ibsen oscila entre a realidade e a fantasia dentro de *Peer Gynt*. É difícil captar isso quando se tem um conceito próprio?

NINAGAWA - A realidade dessa peça é como o ser humano se movimenta e se comporta numa situação particular ou em sociedade; por exemplo, relacionamentos de mãe e filho e outros relacionamentos. Para expressar isso, não creio que haverá choques com meu próprio conceito.

BILLINGTON - O que quero dizer é que Ibsen muda muito rápido na peça. Para dar um exemplo: Ibsen mostra um casamento camponês que é como Bruegel e depois vai direto para o Rei Troll, que é como Hieronymous Bosch. É difícil captar essas mudanças rápidas?

NINAGAWA - Sim, é difícil. Essas coisas existem para haver credibilidade diante do público. Por exemplo, há uma relação muito forte de pessoas e de repente ela se torna muito conceitual, como na cena do Troll, que é a expressão de alguma coisa horrível, que é representada como uma pessoa feia. Não quero que isso fique anedótico demais, então fica muito difícil para explicar.

BILLINGTON - Gostaria também de perguntar mais especificamente sobre o último ato da peça, quando Peer, no Quinto Ato, parece voltar, depois de todas a suas viagens, para Noruega. Você acha que Peer morre mesmo no fim do Quarto Ato e o Quinto Ato está simplesmente acontecendo na imaginação dele ou é apenas uma visão do purgatório?

NINAGAWA - Não acho que isso seja sobre a vida depois da morte. É tudo muito na direção do fim da vida dele, então tudo está dentro da previsão da morte que está chegando, pois a sombra da morte está rondando em torno dele. Uma coisa que eu não percebi quando estava lendo o texto, mas que percebi quando estava dirigindo esse trabalho, é que isso pode estar paralelo ao meu medo sobre o fim da minha vida teatral, então o Quinto Ato torna-se de repente...

BILLINGTON - Espero que não seja um paralelo com sua própria vida. Posso lhe perguntar sobre o elenco da peça, porque é uma grande mistura, tem o Peer Gynt galês, atores irlandeses em torno dele, atores ingleses também, um ator norueguês, um japonês – sua idéia sempre foi ter um *Peer Gynt* multinacional?

NINAGAWA - Acho que essa é uma peça em transformação. Do Quarto ao Quinto Ato existem vários elementos misturados e por isso eu a considero uma obra, prima em transformação. Então como é que isso acontece, de onde é que isso vem? Acho que é porque mistura elementos de culturas diferentes e isso é um choque, mas mesmo assim você ainda tem que transformá-la em uma peça única de trabalho. Como é que nós vamos fazer ? E este foi um desafio muito interessante.

BILLINGTON - Esta é a segunda vez que você trabalha em Londres com atores britânicos. É muito diferente de trabalhar na sua terra com atores japoneses?

NINAGAWA - É muito diferente. Os atores japoneses não precisam ser ajudados pela lógica para realizarem alguma coisa, nem precisam que tudo lhes seja explicado. Já os atores ingleses precisam de um subtexto com os menores detalhes, senão eles não sabem atuar. Nesse sentido, os atores britânicos são muito minuciosos. E outra coisa é que, quando atuam, conseguem ser quase animalescos e autênticos e consideram isso como uma base para sua atuação. Os japoneses não são assim. Para realizar cenas realistas, eles estilizam. Assim sendo, há um contraste muito grande no fim dessa peça no Quinto Ato, quando Peer (Michael Sheen) e o modelador Button (Itarahiko Jah) se encontram: você tem aí dois exemplos bem claros.

BILLINGTON - Isso quer dizer que os atores japoneses obedecem mais à autoridade ou ao diretor, enquanto que os atores ingleses fazem mais perguntas?

NINAGAWA - Isso não quer dizer que os atores ingleses não obedeçam ao diretor. É que, na minha geração, a educação teatral compreendia o estudo do subtexto do jeito como ele era feito aqui, então para mim não é difícil me entender com os atores britânicos de hoje. Mas quanto aos atores japoneses atuais, eles não são da minha geração. Não tiveram esse tipo de treinamento, então, se as coisas são ambíguas ou vagas, eles não têm esse subtexto em mente . Parece que os atores de hoje não se interessam seriamente em tentar aprender outras culturas diferentes e também não levam a sério desafiar essas culturas.

BILLINGTON - Posso lhe perguntar como você organiza seus ensaios quando está dirigindo atores britânicos? Você explica antes qual é a intenção da cena e depois lhes dá toda a liberdade para encontrarem seus próprios caminhos na direção dessa intenção?

NINAGAWA - Primeiro, no começo dos ensaios eu explicava o conceito geral da peça e é lógico que uma porção de perguntas eram feitas e discutidas. Depois entrávamos nas cenas individuais e em cada cena eu lhes explicava a situação; fazia um resumo da mesma e eles começavam a trabalhar com liberdade.

BILLINGTON - E a língua, é um problema ? Nisso você tem que depositar um bocado de confiança no próprio ator, não é?

NINAGAWA - É. Quanto a Michael Sheen, no momento em que o conheci, eu soube logo que era ele. Queria fazer dele um Peer, mas ele estava muito mais animado, muito mais do que eu tinha imaginado, e essa não é uma peça de Chekhov, por isso lhe dei liberdade total para tentar coisas diferentes e quando ele ficava fora dos trilhos, eu o parava e avisava. Decidi agir assim. Então, especialmente nas cenas com Ase, eu disse aos dois atores: "Vocês podem agir com toda a liberdade que quiserem e atuamos, falamos, atuamos e falamos e depois aperfeiçoamos". Foi assim que eu fiz.

BILLINGTON - Você tinha feito *Peer Gynt* em Tóquio. Essa produção britânica foi muito diferente ou muito semelhante à que você havia feito antes?

NINAGAWA - Quase totalmente diferente

BILLINGTON - Quase totalmente diferente ? Em que sentido?

NINAGAWA - Por exemplo, se você chama essa produção de digital, então a japonesa foi analógica, ou uma máquina automática. Esta agora é digital, ou seja, computador ou vídeo, já a japonesa foi como uma máquina de jogo mecânico.

BILLINGTON - Mas as duas produções começaram e acabaram com Peer numa loja, jogando não foi? O conceito, a estrutura; foram os mesmos?

NINAGAWA - É, foram.

BILLINGTON - Quais são os detalhes do enredo e da música? São muito semelhantes nas duas versões?

NINAGAWA - Ambas são diferentes. Na produção internacional, ele entra na tela da televisão. Mudamos para isso porque esse Peer estava assistindo TV e então quebrou o aparelho e tentou olhar através dele, por dentro.

BILLINGTON - Mas nas duas produções você tinha um Peer Gynt jovem?

NINAGAWA - O Peer japonês era um cantor de rock. Talvez haja uma diferença no treinamento dos atores ou uma diferença de talento, mas eles não eram a mesma coisa. O Peer britânico era um poeta, um solitário, mentiroso e atraente.

BILLINGTON - Posso lhe perguntar sobre outras áreas do seu trabalho, sobre seu trabalho no Japão ? Quantas produções por ano você pessoalmente dirige lá?

NINAGAWA - Geralmente umas três... mas esse ano aconteceu de ser um pouco mais e agora, quando voltar para casa, vou refazer uma velha produção minha e também umas novas, que incluem *Sonho de uma Noite de Verão* e *Esperando Godot*.

BILLINGTON - Você trabalhou uma estrutura ou um conceito para *Sonho de uma Noite de Verão*?

NINAGAWA - O cenário é um jardim de pedra japonês. Estou pensando em convidar um ator da Ópera de Pequim para o papel de Puck. Na verdade, de Taiwan, não de Pequim, mas desse tipo de ópera.

BILLINGTON - E *Esperando Godot*, você já trabalhou os detalhes ? Essa é mais direta?

NINAGAWA - Estou usando duas duplas de Godots, homens e mulheres. Uma dupla de homens e uma de mulheres.

BILLINGTON - Por que mulheres ?

NINAGAWA - Para tornar claro que através dos atores o teatro pode ser feito de maneiras totalmente diferentes. Vou usar atores, velhos atores com os quais trabalhei nos anos 60.

BILLINGTON - Você acha que Beckett aprovaria mulheres representando, em *Esperando Godot*?

NINAGAWA - Talvez não.

BILLINGTON - Você trabalha seguidamente com um produtor em particular, Tadao Nakane. Cada produção que você faz com ele é um empreendimento comercial que tem que produzir dinheiro de volta?

NINAGAWA - É. Mas estarei usando um local com 150 lugares para *Sonho de uma Noite de Verão.* Então é claro que vai ficar no vermelho e o produtor vai ter que ganhar dinheiro em outro lugar. Quando vim para a Inglaterra com *A Tempestade,* vi *The Pit*, uma produção com Judi Dench, dirigida por Peter Hall, usando ótimos atores num local bem pequeno. Aí, pensei, também tenho que fazer isso, assim é que estou usando atores muito bons em um lugar bem pequeno e sinto muito pelo produtor, mas precisamos fazer desse modo.

BILLINGTON - Você tem uma companhia certa de atores ou você os recruta em cada nova produção?

NINAGAWA - Tenho uma pequena companhia de atores jovens, entre outras. Para certas produções mais normais, procuro atores diferentes, cada vez.

BILLINGTON - Na minha única visita ao Japão fiquei muito espantado ao ver que era quase inexistente a idéia de o estado subsidiar o teatro. Isso mudou, de alguma maneira?

NINAGAWA - Realmente não .

BILLINGTON - Por que isso ? Por que não há uma aceitação do princípio do subsídio ?

NINAGAWA - Acho que a maior razão é porque no processo de criação de um teatro moderno no Japão, eles estavam sempre criticando o governo, então se você agora aceitar dinheiro do governo, vai se sentir como se ele estivesse te comprando. É esse medo que o pessoal de teatro tinha antigamente, talvez seja essa a razão...

BILLINGTON - Para esclarecer o assunto, quer dizer que o pessoal de teatro estava preocupado, achando que o subsídio acarretaria compromissos políticos? É isso o que você está dizendo?

NINAGAWA - Eu realmente não acho que haveria tal problema, mas só nos últimos trinta anos é que esse medo começou a diminuir.

BILLINGTON - De certo modo, quem é que vai ao teatro em Tóquio? Os jovens vão muito ou não?

NINAGAWA - O público é variado...um tipo de público vai aos teatros pequenos para ver atores jovens. Esse tipo de platéia geralmente é de moças, na casa dos vinte e dois ou vinte e três anos, e outro tipo de público é formado 90 por cento por mulheres e donas de casa, que vão aos teatros comerciais normais. Há também um outro que é um tipo de teatro mais amplo, que tem em si todos os diferentes elementos, de cada setor da sociedade, e do qual eu faço parte.

BILLINGTON - Por que os japoneses não vão tanto ao teatro, como as japonesas?

NINAGAWA - Os homens japoneses têm que trabalhar arduamente para se equipararem aos europeus. Então recebem um salário maior, mas se esquecem de como apreciar a cultura.

BILLINGTON - Fico imaginando se os estrondosos sucessos musicais do Ocidente, como *Les Misérables* e *Cats* causaram grande impacto no Japão. Eles foram representados lá?

NINAGAWA - Sim, eles são muito populares. São moda e atraem platéias enormes, mas digo sempre que o musical não é o único estilo de teatro.

BILLINGTON - Você, pessoalmente, sente que tem uma missão de preservar o teatro clássico contra todos esses grandes musicais?

NINAGAWA - Acho que sim e você realmente tem que conseguir espaço na sociedade para essa espécie de teatro, o tipo de coisa que eu gosto, não musicais mas um teatro mais apropriado, e é para isso que estou fazendo mais produções este ano.

BILLINGTON - Mais produções para lutar contra as atrações dos grandes musicais?

NINAGAWA - É, e fazendo em grandes locais para dar ao estilo do teatro um impacto muito grande. Continuo repetindo que essa é a minha última batalha.

BILLINGTON - É uma grande batalha, uma batalha grande e importante. Posso lhe fazer uma pergunta final: você obviamente tem um grande amor pelos clássicos do ocidente, como Shakespeare, Ibsen, Chekhov, os gregos – onde começou esse amor por esses clássicos teatrais ? Foi desde o tempo da sua infância, ou nos dias de estudante, ou lendo, ou escrevendo, ou vendo as peças, ou o quê? Como foi que começou?

NINAGAWA - Desde criança que eu gostava de ler, mas não encontrava nenhum texto de teatro bom o bastante que me emocionasse profundamente. O teatro japonês era dirigido por atores, não por textos, então, quando comecei a ler o teatro europeu, era como se estivesse lendo literatura. Muitas coisas me emocionaram e estudei por conta própria; lia, lia tudo em que eu pudesse botar as mãos. Li e encontrei muitas peças boas, que agora estou dirigindo.

LLUÍS PASQUAL

Considerado por Giorgio Strehler um de seus "netos teatrais" (*ABC*, 12 de dezembro de 1986, p. 87), o diretor catalão Lluís Pasqual é sem dúvida o diretor espanhol que mais sucesso obteve nesse século. Das suas raízes no movimento independente do teatro espanhol ele foi direto para os maiores teatros da Europa, onde suas produções cheias de novidades e lindamente encenadas freqüentemente brincavam com o uso tradicional do espaço, criando espetáculos de intensa magia.

Nascido em Reus, na Tarragona, em 5 de junho de 1951, de família republicana da classe operária, quando menino, Pasqual era levado para assistir a uma série de *zarzuelas* (operetas populares), *sainetes* (comédias dramáticas musicais) e melodramas. Aos dezesseis anos, envolveu-se com um grupo independente de teatro, La Tartana, onde assumiu uma série de papéis secundários antes de dirigir a peça *Les Arrels* (Raízes) (1968), de Arnold Wesker, e *Antígona* de Salvador Espriu (1969). Em 1969, entrou para a Universidade Autônoma de Barcelona e se especializou em filologia catalã. Durante seu tempo de universitário, estudou também no Estudis Nous de Teatre (onde conheceu Albert Boadella,o fundador do Els Joglars), e envolveu-se com o Grup d'Estudis Teatrals d'Horta, então dirigido por Josep Montanyès, e lá desenvolveu suas habilidades de técnica e de atuação. No início dos anos 70, ensinou no Institut del Teatre, onde co-dirigiu *Duplòpia* (1974), com Iago Pericot e Pere Planella (uma abordagem inspirada em Artaud e Grotowski para *Misteri de Dolor,* de Adrià Gual), e na Escola de Teatre de l'Orfeo de Sants. Foi ali que ele dirigiu sua primeira grande produção, *La Setmana Tràgica,* (1975), uma dramatização influenciada por Mnouchkine da fracassada revolta de 1909, resultado de um trabalho improvisado com os estudantes e desenvolvido em colaboração com o dramaturgo Guillem-Jordi Graells e o experiente projetista polonês Fabià Puigserver, dois colaboradores com os quais depois passou a trabalhar regularmente. Em conjunto com Puigserver e Planella, fundou o Teatre Lliure Collective em 1976 em um prédio restaurado pela escassa soma de nove milhões de pesetas. A produção inaugural, escrita e dirigida por Pasqual e com cenários de Puigserver, *Camí de Nit 1854*, seguiu a veia dramática do documentário *La Setmana Tràgica* na narração cronológica de Josep Barceto e das lutas da classe trabalhadora do Bienic Progresista. Entre 1976 e 1978, Pasqual deixa temporariamente a Espanha para trabalhar no Teatro Nacional de Varsóvia, como assistente de Adam Hanuszkiemiez na peça *Platanov* (1976), de Chekhov, e depois vai para o Piccolo Theatre de Milão, onde torna-se assistente de Strehler (1978), voltando para produzir o que, falando de modo geral, é considerado como o melhor trabalho do Lliure. Nos anos que se seguiram a 1978, embora o Lliure mostrasse uma certa responsabilidade a respeito de encenar dramas da Catalunha, tornou-se mais conhecido principalmente pela elegância da encenação de clássicos europeus. Em um auditório adaptável (projetado por Puigserver), a companhia permanente apresentou uma série de produções muito aclamadas, principalmente as de língua catalã, criadas pela dupla Pasqual — Puigserver, incluindo *As Três Irmãs* (1979),de Chekhov, *As You Like It* (1983), de Shakespeare e *Uma das Últimas Tardes de Carnaval* (1985), de Goldoni. O sucesso causado por essas produções provocou uma série de convites para trabalhar com outras companhias. Em 1981 ele dirigiu *Medea* para a Compañia Núria Espert no Teatro Grec de Barcelona e *La Hija del Aire* (A Filha do Ar), de Calderon, para o Centro Dramático Cultural de Madri, no Teatro María Guerrero. Em 1983, foi nomeado diretor artístico do Centro Dramático Nacional, onde ficou até 1989. Lá, encorajou colaborações internacionais, apadrinhou co-produções e abriu um segundo espaço para representar. Suas ousadas produções emocionalmente carregadas – mais uma vez com desenhos de Puigserver

– viajavam bastante, despertando fortes elogios internacionais. *La vida del Rey Eduardo II de Inglaterra* (1983), a primeira de suas colaborações com o ator argentino Alfredo Alcón, foi representada em Avignon em 1984. *Luces de Bohemia* (1984), uma co-produção com o Théâtre de l'Europe de Strehler, cuja estréia se deu em Paris, mostrava um visível bom gosto para as possibilidades de encenação oferecidas pelas radicais tragicomédias urbanas de Valle-Inclán. Como com suas últimas produções das peças "impossíveis" de Lorca, *El Público* (1986) – uma co-produção com o Théâtre de l'Europe e o Piccolo Teatro de Milão – e *Comedia sin Título* (1989), a encenação de Pasqual proporcionava uma interpretação dramática e desafiadoramente clara de uma peça que afrontava a simples lógica linear. Em 1989, Pasqual tornou-se o primeiro diretor espanhol a dirigir a Comédie Française, quando encenou *As You Like It,* de Shakespeare. Em 1990, ele sucedeu a Strehler no Théâtre de l'Europe. Desde a sua indicação, ele tentou prosseguir com a idéia de um teatro europeu, com temporadas romenas, espanholas, russas e britânicas, bem como trazendo para o Odéon o trabalho dos maiores diretores europeus (Klaus Michael Grüber, Strehler, Stephane Braunschweig, Patrice Chéreau, Deborah Warner) e dramaturgos (Botho Strauss, Frank McGuinness, Bernard-Marie Koltès, Alexander Galin). Além do mais, ele assumiu a grande reorganização estrutural do Odéon – que antes era repartida entre a Comédie Française e o Théâtre de l'Europe – agora uma fonte produtora. Em 1994, tornou-se o primeiro diretor estrangeiro a trabalhar no Maly Dramatic Theatre de São Petersburgo, onde dirigiu a peça *Roberto Zucco* (1993), de Koltès, que ele já havia encenado em catalão com o Lliure no Palau de l'Agricultura (local do novo prédio do Lliure), em 1993. As duas produções tiveram cenários de Frederic Amat, que colaborou com Puigserver no projeto para *El Público,* e criou um magnífico cenário de carrossel para a adaptação de Pasqual do *Tirano Banderas* (1992), da peça de Valle-Inclán.

Pasqual fez sua estréia lírica em 1982 com *Sansão* e *Dalila*, de Camille Saint-Saëns, no Teatro de la Zarzuela em Madri. Desde então, tem trabalhado repetidamente no Teatro de la Zarzuela, onde encenou *Falstaff* (1983), *Don Carlo* (1985), *Il Trittico* (1987) e *Il Turco in Italia* (1990), e também em outros teatros importantes, inclusive a Ópera de Paris, onde encenou *La Vera Storia* (1985),de Italo Calvino e Luciano Berio, no Théâtre de Châtelet, onde encenou *L'Enlèvement au Sérail (*1992*)*, e no Festival de Salzburgo, onde dirigiu *La Traviata* (1995).

Pasqual é ganhador de inúmeros prêmios, inclusive o de Chevalier des Arts et des Lettres de la République Française (1984), o de Promu Officier des Arts et Lettres par la République Française (1991), e o National Theatre Prize (Ministério da Cultura Espanhol, 1991). Pasqual é o atual diretor da seção de teatro da Bienal de Veneza, e membro de um grupo de três pessoas programadoras do Centro Nacional Dramático de Madri.

OUTRAS PRINCIPAIS PRODUÇÕES INCLUEM:

Un barret de palla d'Italia (O Chapéu de Palha da Itália), de Eugene Labiche. Teatro Fortuny, Reus, 1969.

Leonci i Lena, de Georg Büchner. Teatro Lliure, Barcelona, 1977.

A Vida do Rei Eduardo II da Inglaterra, de Christopher Marlowe e Bertolt Brecht. Teatro Lliure, Barcelona, 1978.

Una altra Freda, si us plan (Uma Outra Phaedra, Se Você Quiser), de Salvador Espriu. Compañia Núria Espert do Teatro Municipal, Girona, 1978.

O Balcão, de Jean Genet, Teatro Lliure, Barcelona, 1980
A Primeira História de Esther, de Salvador Espriu. Societat Cooperativa Teatre Lliure e o Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, no Teatro Municipal, Girona, 1982.

Duet per a un sol, violí (Dueto para Um), de Tom Kompinsky. Companyia Rosa Maria Sardà no Teatro Poliorama, Barcelona, 1982.

Mãe Coragem e seus Filhos, de Bertolt Brecht. Centro Dramático Nacional no Teatro María Guerrero, Madri, 1986.

Lorenzaccio, Lorenzaccio, de Alfred de Musset, Teatre Lliure, Barcelona, 1987.

Julius Caesar, de William Shakespeare, Centro Dramático Nacional no Teatro María Guerrero, Madri, 1988.

Los Caminos de Federico, adaptado por Lluís Pasqual dos Trabalhos de Federico García Lorca. Centro Dramático Nacional do Teatro Maria Guerrero, Madri, 1988. Uma co-produção com o Teatro General San Martín, Buenos Aires.

O Balcão, de Jean Genet. Odéon Théâtre de l'Europe, Paris, 1991.

O Cavalheiro de Olmedo, de Lope de Vega. Festival Avignon e Odéon Théâtre de l'Europe, Paris, 1992.

Falstaff, de Giuseppe Verdi. The Netherlandse Opera, Amsterdam, 1994.

O Livro de Spencer, de Christopher Marlowe e Bertolt Brecht, adaptado por Lluís Pasqual e Zéno Bianu. Odéon Théâtre de l'Europe, Paris,1994.

CRÍTICAS A SEU TRABALHO:

"Dizer que a encenação de Pasqual é definitiva é exagero, porque *El Público* é uma peça que se presta a produções altamente imaginativas, que podem ser muito diferentes umas das outras. No seu uso do espaço, movimento, iluminação e linguagem permanece, de qualquer modo, uma produção que, na realização do potencial da peça de Lorca, ainda por muito tempo será difícil de fazer melhor."

(Gwynne Edwards e Maria Delgado, 'De Madri para Stratford East: *The Public* in Performance", *Estreno*,16, Nº 2,Outono de 1990, p.14).

"O Maly Theatre, mesmo sem ter intenção, continua produzindo algumas das peças mais interessantes da cidade. A última aquisição para seu repertório foi *Roberto Zucco*... A peça é um tiro através do gigantesco arco de um teatro obcecado por produções decorativas dos clássicos. A mais impressionante realização de Pasqual foi a de controlar as tendências normalmente indulgentes dos atores, restringindo-os a atuações direcionadas de poder instável".

(John O'Mahony, "A Chill Wind from the West", *Independent,* 15 de fevereiro de 1995, p. 26).

MATERIAL BIBLIOGRÁFICO DE IMPORTÂNCIA:

CABAL, Fermin e ALONSO DOS SANTOS, José Luís. *Teatro español de los 80.* Madrid: Editorial Fundamentos. 1985.

DELGADO, Maria M., ed. *Contemporary Theatre Review. Spanish Theatre 1920-95: Strategies in Protest and Imagination* (1996).

GRAELLS, Guillem-Jordi. "Lluís Pasqual: La formación de un estilo". *Primer Acto, 238,* março-abril de 1991, pp. 114-19.

MIQUEL Martí i Pol, EMILI Teixidor, LLUÍS Pasqual, Fabià Puigserver e FRANCESC Burguet i Ardiaca. *Teatre Lliure, 1976-1987.* Barcelona: Institut del Teatre, 1987.

YTAK. *Lluís Pasqual: Camí de teatre.*Barcelona: Alter Pirene,1993.

ZATLIN, Phyllis. *Cross-Cultural Approaches to Theatre: The Spanish-French Connection.* Londres: The Scarecrow Press, 1994.

LLUÍS PASQUAL CONVERSA COM MARIA M. DELGADO E PAUL TAYLOR NO ROYAL EXCHANGE THEATRE, MANCHESTER, 25 DE NOVEMBRO DE 1994.

TAYLOR - Lluís, você é o atual diretor artístico do Teatro Odéon da Europa, onde sucedeu a Giorgio Strehler em março de 1990, e suas produções têm sido vistas no mundo todo, exceto na Grã-Bretanha, onde até hoje o único exemplo do seu trabalho é um *workshop* de *Bohemian Lights,* do Valle-Inclán, que você deu no ICA em março de 1992. A primeira produção sua que vi foi *Le Livre de Spencer*, poucas semanas atrás, em Paris. É um fascinante exercício de troca cultural, oferecendo-se como uma edição bilíngüe realizada em rápida sucessão por um elenco francês e depois por um em inglês da peça de Marlowe, *Eduardo II,* com adaptação de Brecht, e sobre a qual você mais tarde trabalhou e transformou em fascinantes cinqüenta minutos de montagem de memórias. As poltronas no lindo teatro Odéon, de estilo neo-clássico, estavam vazias e o público se sentava ao redor de uma arena oval de terra que servia como prisão, onde Edward ficou nas suas últimas horas de vida e como lugar onde os *flashbacks* eram representados num drama carregado de sonho de grande naturalidade e intensa emoção. Não é comum ver-se uma adaptação alemã de um texto inglês ser montada por um diretor catalão, tanto em francês quanto em inglês. Se isso não é internacionalismo, então não sei o que é. Mas então internacionalismo, e o que foi denominado como "Missão européia", eram precisamente o que o Odéon, um dos teatros nacionais da França, tinha planejado dar seqüência. É verdadeiramente inconcebível encontrar um equivalente disso na Grã- Bretanha — é mais fácil o nosso governo criar um prêmio Michael Portillo para os empecilhos do internacionalismo teatral — você poderia nos explicar a filosofia e a função do Teatro da Europa ?

PASQUAL - O Teatro da Europa foi criado exatamente há dez anos como um gesto simbólico, com a idéia de que o teatro deve existir onde a platéia possa assistir espetáculos em língua estrangeira. Mas a intenção era evitar festivais, uma coisa puramente especializada, onde a platéia também é normalmente especializada. Em vez disso, haveria programas de produções vindas de outros países. Isso aconteceu em dois estágios. O Ministério da Cultura da França forneceu um teatro nacional onde isso poderia ter lugar, mas só quatro meses por ano. Esse teatro era dependente da Comédie Française. Quando me chamaram era para tornar o Odéon independente da Comèdie e para transformá-lo em um teatro de produção onde peças seriam montadas ou em francês ou em outras línguas. É muito difícil definir o Teatro da Europa porque ele foi criado em uma época em que havia uma grande empolgação pela idéia de uma Europa, idéia essa que foi desaparecendo lentamente, cada dia mais e mais.

Eu diria que é um lugar que vai além da língua. É uma questão de apresentar a maneira de atuar de cada país, o modo como seus atores representam. Um pouco como a natureza requintada desse país. Não seria como uma colônia, seria como um perfume concentrado. Não se trata de encontrar uma linguagem européia comum – que eu não creio que exista e, se existe, só é visível quando você está longe da Europa – mas, em vez disso, ver essa espécie de mosaico de culturas diferentes que a Europa realmente é. A França é o único país que tem um teatro nacional dedicado à tarefa de montar peças estrangeiras durante todo o correr do ano. Na última temporada, organizei setenta e dois dias de teatro em língua russa, mas se a cidade não tiver uma grande platéia, você não pode fazer isso. E se o público não se envolve, então não me interessa.

TAYLOR - E o que você acha dos franceses, que nós aqui consideramos muito chauvinistas, o que os levou a fazer esse exercício extraordinário ? Parece ser o reverso do chauvinismo.

PASQUAL - Porque os franceses que inventaram o chauvinismo também escreveram os direitos humanos. A França, como país, está dividida em dois pólos muito diferentes: chauvinismo absoluto e enorme generosidade. Como é um país tradicionalmente rico e curioso, eles adaptam tudo o que eles não têm. Vou dar um exemplo mais simples: é muito difícil eles me chamarem de Pasqual, então eles me chamam de Pascal, assim como eles chamam Picasso de Picassô.

TAYLOR - Se o estilo de atuar do país revela alguma coisa sobre o país, o que foi que você aprendeu sobre os ingleses enquanto estava trabalhando na Inglaterra com atores de lá?

PASQUAL - Os atores ingleses são fantásticos porque a platéia inglesa é fantástica. Acho que a Inglaterra é uma nação com uma formação tão especial que todos os seus demônios se soltam no palco. E a platéia reconhece em si esses demônios. Artaud inventou o Teatro da Crueldade, mas ele era um carneirinho comparado a Shakespeare. Os atores ingleses têm algo generoso, aberto, descansado que encontro também nas platéias. Existe uma troca não falada, algo que surge antes do começo. Há uma fé. Isso não quer dizer que não possa se tornar afetada ou mecanizada, mas nas suas raízes é muito boa. Quando se assiste ao teatro em Estocolmo, você pensa: "como eles devem sofrer." Quando assisto ao teatro na Inglaterra eu penso: "Quanto dinheiro eles devem economizar não indo ao psiquiatra."

E tem Shakespeare, que é a base de todo teatro; ele é a Bíblia. Existe um treinamento shakespeareano. Quando você representa bem Shakespeare, é como cantar bem Bellini; você pode cantar qualquer coisa. Em Paris as pessoas vão muito ao teatro, mas é como se fossem a uma atividade cultural. Tenho a impressão que é como a continuação de um exame malfeito. Não vejo a palavra "cultura" quando vou ao teatro na Inglaterra. Vejo a palavra "teatro", mas não a palavra "cultura", que é uma coisa que me aborrece no teatro.

TAYLOR - Você uma vez disse "Se quando leio uma peça eu sei como fazê-la, então não a faço". Assim sendo, como é que você foi atraído para certas peças, como *Eduardo II,* que você encenou quatro vezes, ou *As You Like It,* que você já produziu duas vezes ? É porque na sua opinião as primeiras tentativas foram fracassos ?

PASQUAL - Não sei. Não repeti tantas vezes assim. Repeti três peças, e cada vez por razões diferentes. Repeti *O Balcão* do Genet porque eu lhe havia prometido que a encenaria em francês; *As You Like It,* porque a Comédie Française a havia visto em Barcelona e me pediu. Foi um erro meu repeti-la. Em Barcelona consegui tirar algo dessa peça, não sei se bom ou ruim, mas consegui. Já na Comédie Française ela saiu uma merda. Repeti *Eduardo II* porque é como uma obsessão. Na vida você encontra cinco ou seis trabalhos que te agarram pelo pescoço e *Eduardo II* é um deles. Ele cresce cada vez mais dentro de mim. Fica em mim. Quase sempre nasce da vontade de trabalhar com um ou dois atores. Em Barcelona foi para trabalhar com o ator catalão Josep Maria Flotats; em Madri para trabalhar com Antonio Banderas, para quem dei seu primeiro papel; e em Paris para trabalhar com Linus Roache, Michael Sheen e William Armstrong.

TAYLOR : Você também é atraído por *Eduardo II* porque é sobre os eternos princípios guerreiros?

PASQUAL - Para explicar isso, tenho que começar dizendo que sou de Gêmeos e que isso tem um impacto muito grande na minha vida. Esses dois princípios entre Eduardo e Mortimer – o ser racional e o ser totalmente impulsivo – também lutam dentro de mim: não consigo fazer com que eles se entendam um com o outro. Acho que os dois estão certos, mas são duas verdades que não podem ser unidas nem reconciliadas.

TAYLOR - Com Eduardo também tem dois lados. O visionário e o fascista.

PASQUAL - Eduardo, o magnífico, sonhador, poeta individualista e fascista. Mortimer, é o homem trabalhador, o homem histórico, o político, o homem que constrói, mas é também o homem de ambição ilimitada. É como um prisma com muitos lados. Cada um duplica, e duplica e duplica.

TAYLOR - *O Livro de Spencer* é a primeira produção de uma série de peças inglesas no Odéon, que incluiu a primeira pro-

dução em Paris, quarenta anos atrás, de *Love's Labour's Lost* e mais numerosos trabalhos de escritores ingleses como Edward Bond, Howard Barker e Gregory Motten – o interessante é que esses não são autores do agrado do povo. Qual foi seu critério de escolha, em termos de tentar refletir essa cultura?

PASQUAL - Dirigir um teatro é o mesmo que ir ao mercado se você for uma dona de casa. Depende do que você acha que vai comprar lá. Uma coisa que pode acontecer é que você veja algo que então pensa em comprar. Outro fator é o que o seu marido e os seus filhos gostam. Eu só tenho nove meses e um teatro. Não posso dar um panorama completo do teatro inglês, mas posso escolher algumas coisas, alguns textos contemporâneos que sejam bem populares na França, por escritores como Motten, que eu sei que não é muito encenado na Inglaterra, mas de quem gostam na França. Acho que eles não vão entender nada (e Motten também pensa assim), porque ele é um escritor que escreve com um senso de humor muito particular, muito diferente do dos franceses – exatamente o oposto. Mas cada país tira o que pode dos seus trabalhos. Edward Bond também é representado. A grande revelação do Festival de Avignon do ano passado foi a peça dele chamada *War Plays,* Programei a produção de *Love's Labour's Lost,* peça pouco encenada de Shakespeare, e depois vou mostrar *Hamlet.* Não ter *Hamlet* no repertório é como ir a Moscou e não comer caviar: inconcebível.

TAYLOR - Devido ao gênero de teatro que você dirige, deve encontrar muitos trabalhos bons de arte dramática mas que são especificamente concebidos em uma determinada sociedade. Você sente que alguns deles não podem ser traduzidos de uma cultura para outra sem que o exercício fique invalidado de alguma maneira?

PASQUAL - Acho que sim, mas não ouso afirmar com certeza. Depende da época, porque tem coisas que em uma época não nos dizem nada e em outras um trabalho virá falar conosco. O caso é que no século XX, uma terrível carga de informações pesa sobre nós, martelando nossos miolos. Não acho que Sófocles estivesse pensando no futuro quando escreveu. No entanto, podemos encenar seus trabalhos. Mas não sei. Acho que depois do teatro inglês, o napolitano é o melhor do mundo. Mas se você for assisti-lo em Milão ou em Trieste, não vai funcionar. Ele precisa da sua própria platéia. Sei lá.

DELGADO - O diretor espanhol mais conhecido desse século é você, que na realidade começou como ator e escritor. Você atuou em *La setmana tràgica*, uma colaboração com Fabià Puigserver, e em *Cami de nit*, também escrito por você. Como e por que essa mudança para diretor? Foi uma transição natural?

PASQUAL - Vim para o teatro como todo mundo faz, querendo ser ator. Mas eu não queria ser simplesmente um ator. Queria ser no mínimo um Richard Burton. Mas então um dia você se dá conta de que não é um Richard Burton, o que percebi muito rápido, e disse para mim mesmo: "Vamos esquecer isso. Vamos fazer outra coisa."

Fui professor de empostação de voz no Institut de Teatre de Barcelona porque eu havia trabalhado com alguns especialistas, e com a polícia americana, que é quem tem os maiores especialistas em voz no mundo. No Sants Theatre School os estudantes do terceiro ano me pediram para fazer com eles o espetáculo de fim de ano e eu disse que sim, queria fazê-lo. Não me lembro bem se eu tinha vinte e dois ou vinte e três anos. Pensei que ninguém ainda havia contado a estória que queria contar. Fiz um espetáculo para durar três dias e levou um ano e meio. Daí, não sei como, comecei a dirigir. No dia em que percebi que outras pessoas escreviam melhor do que eu, parei rapidamente de escrever. Durante a minha vida inteira, escrevi duas peças de teatro, e acho que nunca escreverei uma outra.

Continuei dirigindo porque acho que sou bom ator por um dia, dois no máximo. Mas como exercício diário, não posso fazê-lo no nível que acredito que deveria ser feito. Dentro de mim deve ter algo de perverso que me faz sentir como uma Celestina ou como aquela que faz a cama para os outros fazerem amor. Não tenho nada a ver com isso. Não posso nem olhar, sem querer me meter. Nunca assisti a nenhuma das minhas produções. Não combinariam comigo.

Às vezes me aborreço por fazer só a direção, e preciso fazer outras coisas. Gosto de representar, mas não tenho aquela qualidade que acho que os atores precisam ter. Não tenho aquela intensidade, aquela generosidade. Só houve um papel que fui capaz de desempenhar: o de diretor. Mas se eu nunca puder fazer *Hamlet* como Laurence Olivier fez, então não faço *Hamlet*. Se eu nunca puder fazer *Eduardo II* como Linus Roache fez, então não faço *Eduardo II*.

DELGADO - Gostaria de voltar para o seu trabalho com o Teatre Lliure. Em 1976, você foi um dos membros fundadores dessa ousada cooperativa. Desde então, você foi para o Centro Dramático Nacional María Guerrero em Madri onde foi nomeado diretor artístico aos trinta e dois anos de idade e depois, em 1990, para o Odéon. Também foi o primeiro diretor espanhol da Comèdie Française nesse século. Agora, vai dirigir a seção de teatro do Festival de Veneza, mas você está sempre voltando ao Lliure. Ano passado, 1993, você dirigiu *Roberto Zucco* lá.

PASQUAL - Volto para o Lliure como você volta para sua casa para comer o cannelloni que sua mãe faz, e não há nada igual a isso no mundo. Volto para o Lliure como alguém volta para casa procurando por aquele sabor que está profundamente enraizado, que você ama e é como nenhum outro, algo que abre sua mente.

Acho que sou uma espécie de pioneiro, um protótipo raro. Acredito na Europa, na minha Europa. Não sei se acredito em um teatro europeu. Quando estou em Seul acredito nisso, mas quando estou aqui, não sei. Já trabalhei de Moscou a Sevilha e não me sinto estrangeiro em lugar nenhum. Acredito que todos nós podemos trocar coisas realmente positivas, e é por isso que eu trabalho, porque acredito que no teatro podemos sonhar, podemos viajar, podemos aprender algo bom sobre outros povos e fazer isso parte de nós mesmos: algo que existiu na Europa do século 15, que existiu na Europa do século 18, então por que não existir na Europa do século 21? Mozart de repente começou a escrever libretos em italiano, com muita liberdade, porque achou que a língua alemã não era bastante boa para explicar o tema de *Don Giovanni*. Bem, tem muitas outras coisas assim, e é por isso que estou em Paris, é por isso que trabalho.

DELGADO - O Teatre Lliure foi fundado no começo da transição do país de uma ditadura para uma democracia. Durante aquele tempo, que espécie de problemas você teve ? No que se diferenciava das condições sob Franco, no fim dos anos 60, e princípio dos 70?

PASQUAL - Os problemas da época de Franco existiam em todos os sentidos. Era como uma chuva de caspa caindo constantemente. Era tudo muito miserável porque para Franco o máximo do refinamento era iogurte e nescafé. Tive sorte de morar em Barcelona, que era perto da fronteira, então podia comprar um livro sobre teatro ou um livro de Sartre ou uma revista pornográfica. Mas viver sob um regime totalitário como o de Franco, e viver em uma família basicamente republicana, porém silenciosa, como a minha, dá uma educação política que você não esquece jamais. Não ter uma peseta para aplicar no teatro, ensaiar durante seis meses para um espetáculo de três dias com a polícia dentro do teatro, lhe dá um treinamento cívico que você não esquece jamais. Naquele tempo, não havia dinheiro na Espanha, mas havia um potencial muito grande de imaginação e cumplicidade com a platéia, como nunca mais tive igual.

Não vou contar piadas sobre censura porque senão ficaríamos aqui até o mês que vem. Tive amigos que se vestiam de padres para convencerem os críticos. Até comprei whisky no porto de Barcelona e paguei uma prostituta para sentar ao lado do homem da censura no ensaio das roupas da peça. Fiz de tudo. Fazíamos um teatro que na certa, objetivamente, era muito ruim. Mas muito ruim no teatro não quer dizer nada se o teatro for útil; assim como muito bom não quer dizer nada se for inútil. Nós e a platéia estávamos estreitamente unidos.

Também é preciso dizer que o regime de Franco não acreditava que fosse durar até 1939. Foi por isso que nunca se preocuparam em construir uma estrutura forte. Era uma estrutura de policiamento, não era forte. Então havia vazamentos, cheios de saídas de escape. Quando Franco morreu em 1975, nós todos queríamos fazer tudo. Shakespeare da maneira normal – a palavra "normal" querendo dizer o que estava mais próximo de nós, porque a maioria das peças teatrais de antes de 1975 era sobre um ditador imaginário, que estava oprimindo um povo imaginário. Tudo era imaginário. Queríamos produzir *Romeo and Juliet* ou *O Balcão* como os pintores e cantores, cantando pelo prazer de cantar, em vez de cantar contra alguém. Tivemos sorte porque quando a Europa estava muito cansada, já que havia sido reconstruída quarenta anos antes, nós ainda tínhamos uma porção de coisas para inventar e podíamos copiar as boas e evitar as más. Agora estamos no caos outra vez, mas tivemos doze anos extraordinários, de 1975 a 1987. Tive sorte de produzir três peças do Lorca que nunca haviam sido montadas antes. Isso não acontece com ninguém. Onde estão as peças de Bernard Shaw, que nunca foram encenadas porque a Rainha não deixava? Elas não existem. Mas eu fui feliz, assim como muitos outros.

DELGADO - Você é um diretor que está irrevogavelmente ligado a Lorca. Enquanto era diretor artístico do Centro Dramático Nacional, programou e encenou duas de suas peças "impossíveis": *El Publico* e *Comedia sin titulo*. O que é que lhe atrai nestas peças?

PASQUAL - A coincidência: nascemos com muitos anos de diferença entre nós, mas no mesmo dia e na mesma hora. Geralmente, quando pego um texto, meu trabalho de direção é muito parecido com o de um ator representando. Tenho que me imaginar de modo físico, de modo psicológico: "Que diabos este autor estava pensando quando escreveu isso?" "Ele estava zangado com quem?"

"Ele estava apaixonado por quem?" Preciso saber disso tanto quanto o ator precisa saber o que está acontecendo com seu personagem, porque acredito que essa é a única maneira de desempenhar meu trabalho. É desse jeito que me aproximo do autor. Acho que entendo Lorca por dentro. É muito próximo do que pode acontecer comigo, o que aconteceu comigo e o que está acontecendo comigo. Não posso explicar. Quem pode dizer isso são os poetas; eles se chamam Lorca, Koltès, Genet e Marlowe, pessoas que estão um centímetro mais próximas da verdade do que nós. Mas para interpretá-los, tenho que me colocar no estado de espírito deles, que pode não ser o correto; tenho que criar, mas é útil para mim. Isso me acontece com Lorca. As peças que parecem impossíveis para outras pessoas, para mim parecem lógicas; elas têm uma lógica poética. É por isso que as produzo: para compartilhar com o público uma coisa que eu gosto. Por isso faço teatro: para contar estórias e compartilhar com outras pessoas aquilo que gosto.

DELGADO - A idéia que você falou mais cedo, de fazer uma produção "normal" nos anos que se seguiram a 1975, era essa a teoria dominante no Lliure?

PASQUAL - É semelhante ao que o jovem diretor inglês Robert Delamere me disse, quando quis abrir um teatro. Perguntei-lhe : "Por que ?" ele respondeu, "para encenar boas peças com bons atores". Queríamos produzir boas peças com bons atores; ter uma companhia fixa; ter uma oficina para fazer as roupas; ter um lugar para ensaiar dia após dia, e não ter que procurar um lugar toda vez. Isso agora parece tão normal, mas em 1975 na Espanha não era. Então desenvolveu-se uma teoria. Não sou a pessoa indicada para falar sobre a estética do Lliure porque não sei o que é isso. Eu só vivi o momento. Foi o primeiro teatro espanhol, fora do estilo italiano, que podia ser chamado de múltipla intenção. Quer dizer, podíamos colocar o palco em qualquer lugar que quiséssemos. Hoje isso parece normal, mas em 1975 não era, nem na Espanha nem em nenhum outro lugar da Europa, exceto na Polônia.

A Polônia é muito importante na minha vida. Primeiro porque uma das pessoas que fundou o Lliure foi Fabià Puigserver, grande cenográfo, que cresceu na Polônia. Este é um país onde durante muito tempo o teatro foi o esporte nacional, onde os atores eram os guardiões da língua. A maneira de falar de um ator podia ser logo reconhecida porque eles falavam um polonês extraordinário, que era o que aprendiam no palco. A liberdade que mencionei mais cedo em conexão com o palco inglês foi algo que encontrei também no teatro polonês. Em 1976 ou 77, quando o Lliure já havia sido fundado, percebi que, embora tivéssemos empregando nele todas as nossas energias, não tínhamos mestres, só fotos de livros de teatro e teorias. Todos os mestres haviam morrido na Guerra Civil ou estavam exilados. Eu precisava aprender e então fui para a Polônia, porque ela é uma pequena Catalunha da Europa. Os atores poloneses são tão bons quanto os russos, eles são da mesma escola, mas acreditam menos nisso. Acho que o povo polonês sobreviveu por causa do seu senso de humor, que é o maior sinal de inteligência. E eles têm uma espécie de distância em relação ao que fazem. Foi lá que aprendi essa liberdade e aprendi que o nível do teatro não estava ali diante do meu rosto, mas bem mais longe. Então Fabià, um homem com grande poder de expressão, criou uma teoria. Digamos que nós dividíamos o trabalho; ele olhava as coisas no sentido plástico, eu cuidava dos atores.

DELGADO - Nas entrevistas que você concedia nos anos 80, você falava especialmente na influência de Ariane Mnouchkine e seu Théâtre du Soleil nas suas primeiras produções.

PASQUAL - Principalmente na primeira. Vi duas produções de Ariane Mnouchkine. Acho que foi num fim de semana em Paris: um daqueles fins de semana malucos em que os espanhóis costumavam ir para lá e acabavam vendo três espetáculos e sete filmes. Você voltava para a Espanha cheio de energia e carregando quarenta livros. De Ariane, eu vi *1789* e *1793*, as duas produções sobre a Revolução Francesa. Foram feitas tão livremente, e eram políticas, sem serem esquemáticas ideologicamente ou simplistas no sentido redutivo, porém muito ricas, e isso exerceu uma influência enorme em mim. Houve também duas pessoas que me influenciaram até eu achar que podia encontrar meu próprio caminho e elas foram Strehler e Brook. Obviamente, cada um de nós é um acúmulo de tudo o que passamos na vida e de todo teatro que assistimos, às vezes por assimilação e às vezes por negação; às vezes você reage contra certas coisas. Mas o que nunca tentei fazer, e que acho que ninguém consiga fazer, é ser "original ". Essa é uma palavra boba, inventada no século 19 e da qual não conseguimos nos livrar. Shakespeare nunca tentou ser original e olhe como ele foi longe.

DELGADO - É muito interessante você ter mencionado Brook e Strehler.

PASQUAL - Eles são feitos da mesma substância.

DELGADO - Mas são tão diferentes.

PASQUAL - São tão diferentes que são os dois lados de uma mesma moeda; você não pode ver, mas eles estão ligados. Eles são como um todo. Não há duas produções de *The Tempest* que sejam tão diferentes quanto as de Strehler e Brook. No círculo da vida e do universo, eles estão quase se tocando, embora estejam muito distantes.

DELGADO - O que você aprendeu com as produções de Strehler e Brook?

PASQUAL - Com Strehler, a mentir, porque a Itália é o país das mentiras – e também da ilusão, porque a ilusão é uma mentira de qualidade artística. Aprendi a idéia do ilusionista, do mágico, fazendo aparecer de maneira majestosa e artística o que não existe para aparecer. Com Brook, aprendi a simplicidade, autenticidade, pureza, onde terra é terra e mato é mato. Na Itália, mato é qualquer coisa e terra também, mas é um país de desenhistas. Brook vem da tradição inglesa de um lado e russa do outro, o que lhe dá uma certa pureza. Em um ponto eles coincidem. Strehler vem de Trieste, que é a menos italiana de todas as cidades. Há algo eslavo que eles têm em comum. Eles têm a profundidade do povo eslavo, que Brook tem de um lado e Strehler do outro. Nesse ponto eles se assemelham: um em ilusão e jocosidade pura e insincera; o outro na busca da verdade de maneira filosófica e metafísica.

DELGADO - Vocês três estiveram trabalhando em Paris: Strehler antes de você, no Odéon, e Brook no Bouffes du Nord.

PASQUAL - Deve ser porque Paris é uma espécie de ponto de encontro. O que acontece é que Brook trabalha em Paris mas não produz teatro francês. Ele fez pouquíssimos espetáculos, como *La Cérisaie,* com atores franceses. Brook faz um teatro que tanto podia estar em Paris como em Berlim, ou em Nova Iorque. Paris é certamente o mais confortável para ele, porque é uma espécie de encruzilhada onde ele se sente à vontade. Não é sem razão que para Brook a terra é um tema muito importante, porque ele cria seu próprio mundo, seu próprio planeta. Strehler é muito mais ligado à sua terra natal, tanto na superfície como profundamente. Ele só fez duas peças em Paris: uma há muitos anos, *La Trilogia della villegiatura,* de Goldoni, com a Comédie Française, e *L'Illusion,* de Corneille, durante os sete anos em que esteve dirigindo o Théâtre de l'Europe. Ele está mais próximo de suas raízes.

TAYLOR - Fiquei fascinado ao ouvir você dizer que nunca assiste a nenhuma das suas produções, o que para mim parece ser o extremo oposto de um diretor como Deborah Warner, que viu sessenta vezes a peça *Titus Andronicus,* afinando-a cada dia mais. Como é que você pode garantir que os atores não estejam prejudicando a peça e indo em uma direção diferente da que você pretendia originalmente ?

PASQUAL - Eu ouço. Não vejo mas fico ouvindo. Não vejo nos primeiros dias porque nunca acho que eu esteja cem por cento certo. Acredito que o trabalho acaba junto ao público, acredito realmente nisso. Não estou dizendo só por dizer. Uma vez que esse ponto seja alcançado, quando a peça respira com a platéia, então posso ouvir e sei muito mais se eu ouvir do que se eu vir. Para mim, uma das muitas coisas que um trabalho apresenta é esse processo de aprendizagem; como em uma passagem de *A Divina Comédia*, quando Dante vai de mãos dadas com Virgílio; de mãos dadas com Mozart ou de mãos dadas com Genet, ou de mãos dadas com Lorca. É maravilhoso passar dois meses com eles. É como um processo de aprendizagem e mais tarde não é importante. Produzo teatro para as pessoas verem, assim o público pode encher os teatros. Não sou o público e me sinto culpado. Posso ensaiar durante meses se os atores assim pedirem. Posso reensaiar, mas, a ficar sentado olhando, prefiro montar outra peça.

Teve algo que eu disse mais cedo sobre o teatro inglês e que explicaria mais tarde se tivéssemos tempo. Todos vocês têm uma língua com forma vocal, e isso é muito importante no teatro. Em *O Livro de Spencer*, quando a rainha chega ao campo, o rei diz, em espanhol : "No te doy la bienvenida"; em catalão: "No et dono la bienvenguda"; em francês: "Tu n'est pas bienvenue"; em inglês: "Not welcome, madame". Com isso, ele já lhe deu um tapa no rosto. Não é a mesma coisa. No que diz respeito ao teatro francês, eles não dizem a mesma coisa. O teatro clássico francês inventou o alexandrino: em doze sílabas-pode-se dizer tudo, mas estruturado e bem metrificado. Corneille, Racine, no tique do metrônomo. O verso inglês é o mais aberto que existe. Estranho é que outro grande teatro dessa época, o Teatro espanhol da Época de Ouro não tenha nenhuma métrica. Não há nada em forma de verso. Existem formas diferentes de verso, dependendo do assunto em cena. Isso é só uma reprodução das suas origens. No teatro espanhol, as poesias cristãs, judaicas e árabes combinam e produzem formas diferentes que o teatro espanhol então emprega. No teatro inglês a sensibilidade nasce no corpo, sobe e nesse momento o cérebro manda a informação para a boca e ela sai. No teatro francês, a sensibilidade nasce no corpo, depois vai para o cérebro e é ditada para a boca. É simplesmente o oposto. É outra estrutura de língua. Essa é a diferença entre a língua francesa e a inglesa.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 1: Depois de trabalhar com atores espanhóis como Josep Maria Flotats e Núria Espert, como é trabalhar com atores franceses?

PASQUAL - Estou muito velho e comecei há muito tempo atrás. Sempre tento trabalhar com o melhor, aliás como todos fazem. Os que achei mais difíceis de me compreender foram os atores franceses, por causa do que chamamos de pólos que os franceses têm; eles desconfiam da sua própria intuição, que é uma das fontes de conhecimento do ator. Se alguma coisa pode ser dita para definir o ator francês na ocasião de começar um trabalho, é que ele é envergonhado. Então, era muito difícil para mim, que sou exatamente o oposto. Acho que durante um ensaio você pode fazer tudo. Eu tinha que ir até lá e lutar. Para mim, um ensaio é uma situação de vida ou morte, como uma tourada. A retenção intelectual dos atores franceses tem sido o mais difícil para a minha compreensão. É claro que está errado falar de atores franceses e ingleses como se eles fossem iguais, mas eles têm certas características em comum.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 2 - Compreendo a atmosfera sexual de Paris, mas o artista não tira sua energia do solo e da sociedade de onde ele vem? Um estrangeiro não se sente um peixe fora da água? Talvez um peixe bem alimentado, mas mesmo assim um peixe trabalhando em Paris?

PASQUAL - Não, ou melhor, não sei. O que acontece comigo é o que acontece com qualquer pessoa fora de seu país, mesmo que ela esteja integrada a outra cultura. Sou mais espanhol em Paris do que na Espanha. Não existe essa coisa que se chama de teatro internacional; existem loucos como eu, mas isso é outro assunto. Tento usar o que carrego na minha mochila e trocar isso com outras pessoas. Às vezes essas coisas me enriquecem e outras vezes me tornam mais pobre. Peter Brook é muito inglês em Paris.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 2 - (CONTINUAÇÃO). Sempre me pareceu que parte do gênio da França está em apoiar pessoas – como Peter Brook, Samuel Beckett, Pablo Picasso, Ernest Hemingway. Mas o Odéon parece estar em contradição com isso, porque ele institucionaliza a Europa. Está muito mais de acordo com o modelo britânico. A Grã-Bretanha ama as instituições e odeia as pessoas.

PASQUAL - Na França eles amam as pessoas e as instituições. Vocês sabem melhor do que eu o que aconteceu com o teatro na era Thatcher. Não só as pequenas companhias sofreram, como as grandes também. Quando o governo mudou, tinha acabado meu período de três anos de mandato no Odéon. Insultei o Ministro da Cultura nos jornais. Chamei-o de todos os nomes que eu sabia. Claro que não posso esperar que meu financiamento aumente, mas eles não o reduziram. Eles têm grande respeito pelas instituições. Minha posição em Paris é mais difícil, porque tenho que lhes dizer " Ei, sou igual a vocês. Sou estrangeiro, mas sou igual a vocês". Existem duas maneiras de você ser aceito em Paris: ou como refugiado político ou como um exótico. Não sou nem refugiado político, nem exótico. Sou exatamente como eles são e isso é mais difícil, embora não seja impossível.

DELGADO - Qual a atração de programar a seção de teatro da Bienal de Veneza?

PASQUAL - A atração de Veneza é Veneza. É a cidade com mais mentiras e mais verdades, a cidade mais teatral do mundo. Veneza é o maior cemitério do mundo. Embora não pareça assim, eu a ligaria fortemente à idéia do Odéon. Aceitei Veneza, aceitei porque disse para mim mesmo: "Nós não temos um segundo teatro mas podemos ter uma segunda cidade." Isso me permite exercer outros tipos de atividades que não posso exercer no Odéon. Veneza podia ser chamada de um "festival temático". Há uma série de produções que não se encaixam em nenhum dos critérios normais dos festivais, mas, em vez disso, temas mais pessoais, que me tocam em particular. A lógica dos festivais é uma lógica absurda. Os temas dos festivais giram em torno de um triângulo, as três coisas mais óbvias que Veneza representa para as pessoas: viagem, amor e morte.

DELGADO - Durante esses últimos dez anos, você trabalhou cada vez mais com óperas. O que foi que lhe atraiu?

PASQUAL - Agora é diferente de quando eu comecei. Ópera, para mim, é uma paixão irracional. Eu amo. Mas tenho consciência de que gosto cada vez menos de produzir. Entrei para a ópera em uma ocasião em que até o diretor de palco desempenhava uma função nova e importante. A ópera estava tentando sacudir a poeira e renovar seu público. Junto à indústria fonográfica, ela foi completamente renovada. Perdeu parte do seu público burguês e renovou o resto. Isso exigiu um novo conceito estético e, começando por pessoas como Visconti, seguidas por outros como Strehler ou Chéreau, a ópera tornou-se outra coisa: um lugar onde era possível ter uma manifestação estética acompanhada de música. Agora, a cada dia há menos possibilidades. De certa maneira, o novo público está se tornando de algum modo menos burguês e a ópera já não é mais o que era há vinte anos. O CD criou uma grande irrealidade musical. No entanto, sempre achei que a ópera é como uma espécie de desvio artístico. Gosto de ópera da mesma maneira como gosto de uma escrivaninha do século 17 ou de uma cômoda do século 19, como antigüidades de bom gosto. Ir à ópera é como ir a um antiquário; posso ficar louco por um móvel, mas não é o mesmo que ir a uma galeria de arte contemporânea, é diferente. Isso para mim é que é ópera. Pessoalmente, é estar em contato com música dramatizável e dramatizada durante vinte e quatro horas por dia, durante um mês e meio de ensaio, e isso é fantástico.

DELGADO - Recentemente você me disse que estava pensando em largar o teatro e se dedicar ao cinema. Isto por que você acha que já fez tudo o que é possível no teatro, ou porque você se cansou dele e quer algo diferente?

PASQUAL - Acho que tem coisas que não posso fazer no teatro, embora pareça que se possa contar qualquer estória no teatro. Isso não é verdade. Chega um ponto em que você não pode ficar explicando tudo através de metáforas. Realismo no teatro me aborrece. Nele, exijo de mim e dos outros a capacidade de entender metáforas, como a poesia sobre a qual lhe falei: a capacidade de uma porta ter inúmeros significados e ser apenas uma porta, o menor deles. Tem um momento no teatro em que preciso que a porta seja uma porta e isso me aborrece, mas não no cinema.

Então, para explicar os sentimentos humanos, tem vezes em que você quer trazer o ator para a frente do público, colocando uma espécie de periscópio de submarino na boca dele, para ir fundo nas suas entranhas. Isso não pode ser feito no teatro e esse tipo de coisa raramente acontece. O cinema permite isso.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 3: Você falou em "teatro útil". O que quer dizer com isso?

PASQUAL - Quando falei no teatro que fazíamos nos tempos de Franco, quis dizer que foi útil para nós. O teatro é uma das coisas mais inúteis que existem. Pensava assim naquele tempo, pois tinha muito poucas razões para existir. Mas os teatros são centros de energia aonde você vai para alimentar seu espírito. Nessa brincadeira infantil de adultos que é o teatro criado pelos poetas, chegamos um pouco mais perto da verdade de cada dia. Acho que é por isso que é útil: não peço mais nada dele. Hoje produzir teatro em Serajevo não é o mesmo que em Londres. A proposta é diferente; uma finalidade que é pouco percebida. Acho que em certos momentos, quando estamos desiludidos pela tecnologia, quando nos mostram que se formos para Nova Iorque de Concorde ganhamos mais três horas de vida, percebemos então um ritmo diferente de realidade. O teatro é o único lugar onde espaço e tempo podem se cruzar e Shakespeare é um exemplo disso. Atores e público têm como coletivo o mesmo metrônomo interno. Embora seu único uso seja o de nos reconhecermos coletivamente, isso ainda é muito útil.

PETER SELLARS

Descrito por Edward Said como "hábil, criativo... um homem extraordinariamente dotado" (*The Nation*, 18 de setembro de 1989 – p. 291), Peter Sellars, o *enfant terrible* do teatro contemporâneo americano, através de mudanças estilísticas radicais, retrabalhou peças e óperas clássicas, procurou redefinir a função e tradição do teatro na sociedade contemporânea nos últimos vinte anos, reagindo contra o que via como "commodification" do teatro, tentou restabelecer o seu papel como arena para discussão política e debate. Nos mais importantes teatros subsidiados da Europa e da América do Norte e em trabalho de coordenação para o Festival de Los Angeles (para o qual foi apontado como diretor em 1987), ele nos deu produções provocativas, dissonantes e com freqüência produções controvertidas que foram consideradas como estudos sofisticados da alienação contemporânea e simultaneamente denunciados como frívolos e experimentos indulgentes de vazio esteticismo.

Nascido em Pittsburgh, Pennsylvania, no dia 27 de setembro de 1957, o seu interesse pelo teatro foi despertado através de marionetes, trabalhando como aprendiz com o teatro de Marionetes Lovelace de Pittsburgh entre 1967 e 1971. Durante sua temporada na Phillips Academy (1971-5), e mais tarde em Harvard (1976-80), ele dirigiu mais de 60 produções. Seu talento prodigioso foi rapidamente reconhecido por Robert Brustein que o levou para o American Repertory Theatre em Boston, onde ele encenou uma produção muito admirada de *O Inspetor Geral* em 1981. Enquanto diretor artístico da Boston Shakespeare Company (1983-4), ele colaborou com Elizabeth Le Compte do Wooster Group em uma versão multitextual de *A Tentação de Santo Antonio*, de Flaubert, finalmente produzida em 1986. Apontado como diretor artístico do American National Theatre do Kennedy Center, em Washington, em 1985, ele levou ao palco um apaixonante *Conde de Monte Cristo* (1985), provando possuir um espírito inovador. Mas, após duas temporadas, suas idéias radicais encontraram uma crescente hostilidade e ele abandonou o posto depois de um evocativo e violento *Ajax* (1986) passado no Pentágono com um surdo-mudo, o extraordinário Howie Seago, no papel principal.

Sellars continuou seus estudos políticos dos textos clássicos em seu trabalho como *freelancer* durante os anos 90. *Os Persas* (1993), de Ésquilo, foi adaptada por Robert Auletta – um colaborador na peça chamada *Ajax* – um comentário rude e selvagem a respeito do militarismo americano na Guerra do Golfo. Dança javanesa, linguagem de sinais e microfones foram empregados para dar uma ampliação da discussão sobre o sofrimento e a desolação da guerra. Em 1994 sua rendição liberadora de *The Merchant of Venice* para o Goodman Theatre, com um Shylock negro, uma Pórcia sino-americana e Antonio e Bassanio latinos ofereceu uma visão árida da peça, como uma crônica da crise moral da sociedade onde os valores de mercado estão presentes: a ascensão do capitalismo testemunhando a derrocada de certas virtudes básicas. Ao invés de apagar suas contradições e inconsistências, a montagem da peça de Sellars, num mundo tecnológico de monitores de vídeo, microfones, onde todos os cidadãos estão sujeitos à regra da sociedade e a uma observação opressiva, deu-nos uma interrogação sombria da ambígua, porém perigosa natureza do poder e da obsessão. Como em suas produções anteriores de *Ajax* e *Os Persas*, Sellars demonstrou ter habilidade para enfatizar o mais cruel aspecto dos trabalhos em questão, enfatizando suas facetas conflitantes ou transgressoras.

É talvez na ópera que Sellars tenha tido seu maior sucesso, redefinindo a encenação operística em sua busca de expansão dos parâmetros de uma forma de arte que ele considerou pronta para inovações. Talvez seu mais conhecido e notório trabalho tenha sido a relocação da trilogia Mozart Da Ponte, com *Don Giovanni*

(1980 e 1987), *Così fan tutte* (1986) e *Le nozze di Figaro* (1988), localizadas respectivamente no Harlem Espanhol, em um jantar à beira-mar e na Trump Tower. Sua produção deliciosamente barroca de *Giulio Cesare* (1985) de Handel, ambientada à beira da piscina do hotel Hilton do Cairo, é considerada por muitos o seu maior trabalho em ópera até hoje. Mais recentemente ele montou uma controvertida *Die Zauberflöte* (1990) para o Festival Glyndebourne, criticada pelo diretor do festival, e uma produção mais moderna e americanizada de *Pelléas et Melisande* (1993) para a Ópera da Holanda. Não que ele tenha trabalhado exclusivamente com óperas clássicas. Ele colaborou com o compositor americano John Adams, tendo encenado uma elegante produção de *Nixon in China* (1987), e a politicamente sensível *The death of Klinghoffer* (1991), a respeito do assassinato, em 1985, de judeus americanos por terroristas árabes. *I Was Looking at the Ceiling and then I Saw the Sky* (1995), seu mais recente projeto com Adams, não traz o mesmo time dos dois trabalhos anteriores – o poeta June Jordan substitui Alice Goodman como libretista e Mark Morris não é mais o responsável pela coreografia – mas tem uma preocupação similar sobre a dinâmica e a ideologia da América contemporânea.

Por mais idiossincrática que sua moderna visão operística possa parecer, nunca poderia ser descrita como trivial. Ao contrário, a virtuosidade técnica de suas produções, a intensa mas fresca atuação que solicita dos seus cantores e a leitura cuidadosa do texto, agradam tanto aos aficcionados como aos que geralmente não habitariam os bastidores da alta cultura. O desconstrutivismo de Sellars oferece ao mesmo tempo a redescoberta da teatralidade no seu sentido mais jocoso e um cometário informado e engajado para a platéia contemporânea.

Sellars foi agraciado com muitos prêmios, incluindo um Emmy por *Nixon in China*, em 1988, O Boston Eliot Norton Award e o prêmio Werkstatt de Berlim. Trabalhando como diretor convidado em muitos dos grandes festivais europeus, lecionou na UCLA, na universidade de Georgetown, e deu palestras nas universidades de Harvard, Yale, Columbia e Nova Iorque. Ele também trabalhou como assistente de Jean-Luc Godard no filme *King Lear* (1987) e produziu vídeos musicais para artistas como Herbie Hancock.

OUTRAS PRINCIPAIS PRODUÇÕES INCLUEM:

Orlando, de George Frederic Handel. American Repertory Theatre, Cambridge, Massachusetts, 1981.

Pericles, de William Shakespeare. Boston Shakespeare Company, 1983.

The Mikado, de Gilbert and Sullivan. Chicago Lyric Opera, 1983.

The Seagull, de Anton Chekhov. American National Theatre, Washington, 1985.

The Last Summer, de Nigel Osborne. Glyndebourne Festival, Inglaterra, 1987.

The Nose, de Dimitri Shostakovich e Nikolai Gogol. The Netherlands Opera, 1988.

Saint François d'Asissi, de Oliver Messaien. Salzburg Festival, 1992.

The Seven Deadly Sins, de Kurt Weill. Opéra de Lyon, Paris, 1993.

Oedipus Rex, de Igor Stravinsky. Salzburg Festival, 1994.

Mathis der Maler, de Paul Hindemith. Covent Garden, Londres, 1995.

CRÍTICAS AO SEU TRABALHO:

"Ópera... é onde ele se destaca – em parte porque a música o mantém de rédeas curtas. Em peças normais, Sellars não tem escrúpulos em cortar, condensar, rearrumar, emendar de uma maneira estranha, com resultados que foram freqüentemente condenados como frívolos. Na ópera, Sellars aceita a pontuação imposta. Não interessa o que ele prepara para os cantores, ele nunca brinca com a música. O ritmo dramático do compositor é mantido intacto."

(Matthew Gurewitsch, "Best Sellars", *The Connoiseur*, 217, fevereiro de 1987, p. 32).

"O que mais marcou o trabalho de Sellars durante toda a sua carreira foi um esforço incessante em usar o máximo possível de imagens que evoquem as reações mais contemporâneas, um esforço que ele persegue, sendo assim a base da arte que ele está dirigindo, seja do passado clássico ou do tempo presente. Para Sellars, o objetivo é sempre a relevância, a imediaticidade; diferente do diretor de vanguarda Robert Wilson, que sacrifica o significado claro por uma preocupação estética com movimentos hierárquicos e iluminação extremamente sutil. Sellars aponta para a jugular da platéia e normalmente consegue atingi-la."

(Samuel Lipman, "Sellars Trumps Mozart", *New Criterion*, Nº 9, abril de 1991, p. 38).

MATERIAL BIBLIOGRÁFICO DE IMPORTÂNCIA:

BARTOW, Arthur. *The Director's Voice: Twenty-One Interviews*. New York: Theatre Communications Group, 1988.

GREEN, Amy S. *The Revisionist Stage: American Directors Reinvent the Classics.* Cambridge, New York and Melbourne Cambridge University Press, 1994.

JENKINS, Ron. "Peter Sellars". *Theater*, 15, outono, 1984, pp. 46-52.

LETZLER COLE, Susan *Directors in Rehearsal: A Hidden World.* New York and London: Routledge, 1992.

MACDONALD, Heather. "On Peter Sellars". *Partisan Review*, 58, Nº 4, outono, 1991, pp. 707-12.

FLYNN, John J. Transiting from the Wethno-centric An *interview with Peter Sellars, in Interculturalism and Performance: Writings* from PAJ. Bonnie Marranca and Gautam Dasgupta eds. New York: PAJ Publications, 1991, pp. 184-91

TROUSDELL, Richard. "Peter Sellars Rehearses *Figaro*". *Drama Review*, 129, primavera, 1991, pp. 66-89.

PETER SELLARS EM CONVERSA COM MICHAEL BILLINGTON, NO ROYAL EXCHANGE THEATRE, MANCHESTER, 18 DE NOVEMBRO DE 1994

BILLINGTON - Estive dando uma olhada nas críticas ao *The Merchant of Venice*, produzido por Peter Sellars em Londres como parte do "Everybody's Shakespeare Festival", no Barbican. Senti-me sozinho em achá-lo rico, provocativo, emocionante. Mas Peter Sellars, num certo sentido, passou por isto antes. A sua produção de *Os Persas*, de Ésquilo, encenada no Festival de Edimburgo, atraiu novamente, como nós chamamos na profissão, "críticas mistas". Como se as pessoas se ressentissem do fato de ele ter utilizado a peça de Ésquilo como metáfora para a Guerra do Golfo. O trabalho de Peter Sellars freqüentemente ultrapassa a época. Quando ele dirigiu a trilogia de *Mozart / Da Ponte*, o cenário de *Così fan Tutte*, num jantar americano, *Figaro*, na Trump Tower, e *Don Giovanni* passado no Harlem espanhol, todos, de certa forma foram apreciados com muito mais entusiasmo do que *The Merchant of Venice* esta manhã.

SELLARS - Ainda que atacadas viciosamente, precisa ser dito.

BILLINGTON - Só mais tarde se tornaram clássicos?

SELLARS - Alas!

BILLINGTON - Mas não a sua produção de *Nixon na China*, de John Adams?

SELLARS - Oh! "Um grande lixo", disse o *New York Times*.

BILLINGTON - Uma objeção que parece correr através da maioria das críticas que eu li esta manhã diz respeito ao princípio de um elenco multicultural, pois você encenou a peça numa moderna Califórnia, tem um Shylock negro, uma Pórcia e Nerissa sino-americanas e um Antonio e Bassânio que são hispânicos. Os críticos parecem estar dizendo diversas coisas: uma é que o senso de isolamento de Shylock diminui se existem estes grupos raciais e minorias em cena, outra é que a experiência dos tiroteios em Los Angeles é falsa, que está no contexto da produção. Por que você decidiu de início por um elenco multicultural?

SELLARS - Eu penso que hoje em dia, se você está vivo no final do século XX, a decisão de um elenco multirracial não é realmente um grande debate. Nós vivemos em uma sociedade multirracial. Nossa obrigação como artistas é colocar em cena algo que reflita nossa sociedade. Então eu acho que você deve colocar no palco, não interessando o que você esteja fazendo, esta é a minha escolha, mesmo que eu esteja encenando Noel Coward. O teatro sempre foi um processamento do mundo, o mais próximo que você puder. Logo, existe esta tradição de Voltaire escrever a peça *L'Orphelin de la Chine*, a respeito da infância de Ghengis Khan: existe sempre a tentativa de imaginar o outro lado do mundo e como processamos isto através de nossas vidas. Eu acho que a razão pela qual Shakespeare chamou o seu teatro de "O Globo" é um interesse genuíno no mundo e um senso de quais pedaços do mundo estamos aptos a apresentar no teatro. Quão rico este sentido do mundo pode estar no palco? Então, é muito importante para mim ter em cada *show* "o mundo" no palco de alguma maneira real.

Acho que o difícil para muitos críticos aqui, que estão acostumados a um senso de conjunto altamente homogenizado e belamente cultivado, é que isto não é o que eu procuro no teatro, de maneira nenhuma. Eu, de forma deliberada contrato atores que tenham ritmos diferentes de fala ou cujas experiências sejam diferentes. Eu tenho atores de televisão junto com atores de cinema, junto com atores de Beckett, junto com estrelas de musicais da Broadway, tudo num mesmo palco. As percepções deles de o que representar são totalmente diferentes. Então não existe um estilo uniforme de representar, em minha cabeça, você não pode estar vivo agora e pressupor que qualquer um que você fala tem experiências em comum.

BILLINGTON - Eu perguntei a Peter Brook quando conversávamos no começo do ano sobre o mesmo assunto, a respeito da política dele de criar um elenco de várias formações e ele me disse que a primeira coisa é contratar gente decente. Você considera isto um bom princípio?

SELLARS - Eu diria de maneira um pouco diferente. Eu contrato pessoas com as quais quero jantar ou quem quero ter como amigo para o resto da vida. Teatro, para mim, é uma escolha de vida. Não sou particularmente ligado em fazer *shows*. Você pode contratar um diretor profissional para limpar o meu *The Merchant of Venice*. Seria mais fácil com isto transformá-lo em um *show* que os críticos gostariam. Eu sou incapaz disto, mas contratem um profissional e tenho certeza que eles o fariam.

Eu faço *shows* porque quero trabalhar com materiais que eu sinto que estão na sociedade e eu preciso de um grupo de pessoas fortes na sala para trabalhar isto, pois tenho uma visão muito pequena da minha capacidade ou perícia. Teatro não é uma experiência solo. E, de fato, a compreensão de que jamais estaremos aptos a compreender quaisquer destas técnicas enquanto não procurarmos buscar um entendimento coletivo. Perícias ou opiniões individuais não são mais adequadas neste mundo, se algum dia foram. Conhecimento deve ser a compreensão, deve ser uma concepção como a de Platão, como um diálogo permanente. Então a questão é: onde está o diálogo? Quando formo um elenco, chamo as pessoas, deixo que façam seus monólogos ou o que seja e acabou-se. Sentamo-nos e conversamos um pouco e baseio a minha escolha nas qualidades da pessoa, no que lá está, pois, no palco, o que estamos apresentando são seres humanos e então você quer colocar pessoas no palco que de certa maneira sejam exemplares.

BILLINGTON -: Mas quanto do elenco está ligeiramente fora de sincronicidade com a realidade social? O que pode ser visto em *The Merchant of Venice* é uma Pórcia sino-americana sobrepujando, você poderia dizer, explorando, oprimindo, até perseguindo um Shylock negro. Agora, isto não é uma reflexão da realidade social em Los Angeles em termos de relações raciais, ou é?

SELLARS -: Uma das razões pelas quais as pessoas fazem Shakespeare é que não queremos ser tão literais a respeito do mundo e a razão por que cessamos a poesia para estas questões é que no final o teatro é mais importante do que o jornalismo. Shakespeare pode ir muito mais longe do que a *Newsweek*. Seu equipamento está muito melhor calibrado para lidar com o que nós encaramos na sociedade.

Então, eu sempre tenho deliberadamente coisas deslocadas nas minhas produções, coisas que tendem a enfurecer as pessoas que esperam por tudo em seus devidos lugares. Eu sempre tenho coisas que não se encaixam, que desafiam os estereótipos daquilo que você quer ver completo. O ponto é que nenhum estereótipo é verdadeiro. Eu sempre tento me engajar contra algo que de alguma maneira você não possa dizer: "Oh! Certo, isto é isto e aquilo é aquilo." Você não pode fazer um paralelo assim. Uma das coisas que mais me aborrece quando assisto a novos espetáculos, é que todos dizem: "Isto é exatamente como isto e aquilo é justamente como aquilo". Não, não é. Existem paralelos, existem correspondências, mas também existem diferenças. Eu tento deixar estas diferenças paradas no palco encarando você, ao invés de retirar o que não se encaixa.

Com este elenco eu tentei fazer com afinco o que penso que Shakespeare tentou duramente fazer. Não se pode generalizar sobre a experiência sino-americana, ou a latina, pois sino-americanos no palco são muito diferentes entre si, as duas mulheres podem ser sino-americanas, mas estão em mundos separados. E quando elas conversam, já há uma discussão multirracial entre elas. Shylock e sua filha não têm a mesma mentalidade a respeito de nada; ambos podem ser negros ou, na visão de Shakespeare, judeus, mas a exceção disso é que estão agrupados. A filha diz: "Eu não tenho nada a ver com ele." Penso que Shakespeare está tentando quebrar e pensamento mono cultural do tipo: "todos os negros pensam assim, todos os asiáticos são assado, e chicanos se comportam assim com os guatemaltecos". Estes tipos de generalização são totalmente destruídos pela estrutura da peça em si.

BILLINGTON - Uma outra coisa que você sempre teve ou com certeza tem tido em suas recentes produções, é equipamento técnico. Especialmente câmeras de mão, imagens de vídeo, telões à volta do auditório e, apesar de não ter sido mencionado na minha crítica, uma trilha sonora maravilhosa, que me lembrou um filme de David Lynch: todos estes chiados, cortadores de grama, máquinas de piscina funcionando com uma tendência oculta para a ação. Por quê? Por que quando as pessoas experimentam e defendem ou justificam o teatro como uma experiência, sempre falam da magia e do contato direto entre ator e platéia, sem o impedimento que está à volta na TV ou num estúdio. Por que você se utiliza destes recursos?

SELLARS - Estas mesmas pessoas inacreditavelmente sentimentais dirão: "Com certeza a única pessoa que alguma vez cantou isto na perfeição foi Chaplin e deixa eu colocar o disco". Então sai de um alto-falante e eles soluçam.

BILLINGTON - Mas por que a tecnologia?

SELLARS - A tecnologia faz parte do mundo. Tudo o que experimentamos, a maior parte de nossas decisões que se toma na vida, são profundamente mediadas; você tem suas informações pela televisão, você decide se gosta ou não desta pessoa baseado no que você viu na TV uma noite. O sentido de que nossas experiências são profundamente mediadas deve ser mostrado, usado e criticado, tudo ao mesmo tempo. Hoje em dia, é uma perda de tempo, por exemplo, falar-se de governo, pois governo é o menor incidente de reação adversa do império da mídia. A mídia é quem controla o voto na América. Isto é o que devemos atingir – com o que devemos lidar agora. Em muitas das minhas produções, estou conscientemente dizendo: "Espere um minuto, qual é a posição da mídia na sua vida? Quantas informações diretas você está recebendo? E quantas informações você está recebendo de um ponto de vista diferente?" O outro elemento, com certeza, que é essencial para Shakespeare, são os níveis simultâneos de experiência. Desde o primeiro instante do espetáculo a platéia tem de perceber que estão vendo atores, mas que também estão vendo atores de um outro ponto de vista. Logo, devemos nos dar conta de que a todo momento neste mundo nós estamos na presença de pontos de vista múltiplos, e falar continuamente a respeito do assunto partindo de um só ponto de vista é inadequado. Na minha cabeça, microfones e câmeras remetem-nos ao uso das máscaras pelos gregos, uma maneira extraordinária de se dirigir ao público, privatizando o monólogo interior. Se eu falo muito próximo ao microfone, posso falar suavemente e de repente algo muito pessoal começa a acontecer. Você pode criar diferentes níveis de comunicação. Em Shakespeare, é muito difícil saber no meio de uma fala se o ator entrou no mais profundo de sua vida. Era a intenção que todos na sala percebessem isto? Ou isto parte de uma apresentação gigante que eles estão fazendo?

BILLINGTON: Até aonde você levaria este argumento? Em duas de suas produções a que assisti – *Os Persas* e *The Merchant of Venice* – a maior parte da ação se passa no ambiente público. O que você faria com uma peça de Chekhov, que se localiza no mundo da experiência privada? A tecnologia seria tão importante?

SELLARS - O cinema, para poder começar no início deste século, pegou emprestado tudo isto do teatro. Eu acho apenas lógico que no final do século o teatro pegue uma quantidade de coisas para poder continuar. Um *close-up* é ótimo: você pode ver o que está se passando nos olhos de alguém. Este teatro é lindo, mas, na maior parte, como no Barbican, por exemplo, você não está tão perto assim para poder ver o que se passa com os olhos do ator. Mas com o monitor de vídeo, pessoas no terceiro balcão assistindo a

The Merchant of Venice podem ver em realidade e profundidade o que se passa nos olhos do ator: isto é maravilhoso. Ao mesmo tempo, você não quer ter que retirar o papel de parede do fundo do palco, cada vez que você faz uma declaração. Logo, o que você quer são atores genuinamente capazes de sussurrarem um ao outro e ter um senso de privacidade; o que no cinema se obtém de uma maneira extraordinária, pois existe alguém com um microfone fora do alcance da filmagem. Com um microfone você pode escutar como alguém está respirando, sua total presença física no filme, o que é fantástico. Uma das coisas que eu adoro em *The Merchant of Venice* é o juiz senil, que de vez em quando se recompõe e aparece com uma declaração mortalmente vazia . O tempo todo ele está de costas para a platéia, roncando e respirando, e a única coisa que você escuta é um tipo de ugggghhhuuuhhhh, enquanto Pórcia toma conta de toda a cena.

O teatro trata dos caminhos pelos quais nos conscientizamos da presença humana, e nós podemos aprender muito eletronicamente. Penso estarmos na infância, o que fazemos agora é primitivo, mas estamos à beira do mais extraordinário desenvolvimento. A cada ano novos equipamentos aparecem, preços caem pela metade e tudo é cada vez democratizado. Tem toda uma mídia alternativa de *e-mail* e *Internet* que estão apenas se abrindo. Novamente são apenas maneiras de pessoas se contactarem. E para mim o teatro é uma das muitas maneiras de estar em conto.

BILLINGTON - Uma das coisas que mais me interessou em relação a *The Merchant of Venice* é a tristeza dolorosa da conclusão. O Quinto Ato da peça é sempre mais difícil depois da cena do julgamento: a tendência é esperar pela reconciliação, a harmonia, através do casamento, através da formação de pares, como em outras comédias de Shakespeare. Você, ao contrário, parece confrontar estes personagens com escolhas morais absolutamente dolorosas. Na sua produção, Pórcia tem de viver e se ajustar ao fato de ser casada com um bissexual, goste ou não. Você estava tentando subverter a noção tradicional do Quinto Ato de uma comédia shakespeareana dizendo "olhe a realidade"?

SELLARS - Meu problema é que eu nunca assisti à peça, logo não sei qual é o final tradicional. Sou só curioso: eu olho a página, pergunto o que as palavras significam e vou adiante. Eu espero que a maioria dos artistas esteja fazendo teatro a partir de suas próprias experiências, de como se sentem ao estarem vivos agora. É para isto que fazemos um *show*. Eu não sou tão consumido pela idéia de acrescentar coisas a *The Merchant of Venice* o quanto sou pela idéia de adicionar uma maneira pela qual possamos sentir, neste momento, o estar aqui neste momento, e a dor de sentir haver um sistema que está fora de controle e caminhar de uma maneira que ninguém realmente quer caminhar. Eu estou interessado e compromissado com a percepção que temos, sempre e sempre, de que é muito tarde para termos um punhado de escolhas morais, porque já concordamos em fazer um punhado de escolhas imorais por procuração. Então pergunto: "Como seria se escolhêssemos sermos morais?" Esta é uma pergunta estranha, porém essencial, e de onde vem a dor. A primeira fala de Pórcia é: "Se fazer fosse tão fácil quanto saber o que é correto fazer... Eu posso com muito mais facilidade ensinar a vinte pessoas o que é correto fazer, do que ser um dos vinte a seguir minha própria lição". A peça é a respeito da dor entre a vida que você sabe que deveria viver, e as coisas que você pensa que deveria estar fazendo neste mundo e o dia-a-dia que está vivendo: que é a traição de seus prórpios ideais, sem falar no ideal de uma sociedade.

Por isto, o último ato é extraordinário. Shakespeare sabe como fazer um final feliz. Ele realmente sabe como deixar a platéia feliz. O homem que escreveu: "If we gentles have offended think but this and all is mended". E termina a peça com "Well, while I live I'll fear no other thing/So sore, as keeping safe Nerissa's ring". Isto é sexualmente detestável, horrível, uma fala feia. Nós esperamos quatro horas por isto? É horrível. Eu acho que está na tradição da última fala de Hamlet e você provavelmente deve ficar enojado com isto. Você deve pensar, "Certo, estamos aqui para mais e pior. Será que ninguém tem a coragem de acabar com isto? Não existe outra alternativa para isto?" Shakespeare é perfeitamente capaz disto, nas últimas páginas da peça, e dizer: "Oh! É noite ainda, mas, chega a aurora. Hark, eu sinto os primeiros raios mornos de sol sobre minha carne". Mas, ao contrário ele sai do seu caminho para dizer: "Ainda não é de manhã, faltam duas horas para a aurora." Nós continuamos enfatizando que Shakespeare deliberadamente escolhe terminar suas peças na hora mais escura, então você tem estes *yuppies* enlouquecidos, deprimidos, mentindo uns aos outros e berrando na entrada da garagem às quatro da manhã: a hora mais escura.

Shakespeare empenha-se para que a última fala de Pórcia seja "Eu sei que você ainda não está satisfeito". Pode apostar que não estamos satisfeitos! Eu acho que a intenção de Shakespeare nesta cena – por ser a continuação da cena do julgamento – é que, se você está querendo mentir a respeito de questões sociais em público, e à noite vai para casa, você de repente não vai se lembrar de como dizer a verdade quando está falando para a pessoa com quem você dorme. Você se fecha para este tipo de vulnerabilidade e não é mais capaz de ser honesto em suas relações pessoais se não tiver a vontade de insistir a respeito de justiça social. O ponto que Shakespeare marca é que você leva isto para casa. Você não pode fugir disto: aonde você for, isto estará lá com você. Shakespeare tenta deixar a platéia desconfortável, dizendo: Certo, se você quer um amanhecer, levante-se, vá embora deste teatro e traga um novo dia para esta sociedade, pois nós precisamos de um.

BILLINGTON - Posso passar para um tipo de descrição do trabalho de um diretor, porque o que você disse há um momento atrás é fascinante: expressar o que significa estar vivo agora, negociar com os assuntos morais com os quais lidamos, e eu me lembro de uma vez ter perguntado a Peter Hall exatamente isto – qual é o trabalho do diretor? Sua resposta foi muito direta, ele disse: "é fazer de fato aquilo que o homem (e ele queria dizer 'mulher') deve fazer." Em outras palavras, seu trabalho é entrar debaixo da pele de Shakespeare, Mozart, seja lá quem for. Como você reconcilia estas duas necessidades? Obviamente, existe uma obrigação, não existe um dever para com o trabalho que você está lidando? E ao mesmo tempo uma necessidade de expressar o que no momento paira no ar. Como um diretor reconcilia estas duas coisas?

SELLARS - Eu não tenho a pretensão de saber o que a pessoa tinha em mente quando escreveu. Quem foi a última pessoa que falou com Shakespeare?

BILLINGTON - Mas você não tem que partir deste pressuposto?

SELLARS - Não, eu me recuso; é simplesmente mentira. Qualquer um que disser que sabe o que Shakespeare queria dizer está mentindo. Desculpe. Eles não sabem, eles realmente não sabem. Eu não quero que você me diga quem é Shakespeare. Você não sabe. Ninguém sabe. Eu não quero que ninguém me anuncie que sabe das intenções de Mozart. Intenções são perigosas. Nós nos mentimos a respeito das nossas próprias intenções. Meu Deus, qual é a nossa intenção quando fazemos algo? E o que realmente significa uma intenção? Beckett desviou-se do seu caminho para mentir a respeito de cada palavra que ele um dia escreveu. Quem pode confiar nas "Cartas"? Todos estão encobrindo seus rastros o tempo todo, isto é o que significa a existência humana. As pessoas estão tentando fugir de algo, esperando que ninguém note. Então alguém ser muito pouco inteligente para pensar "sim, isto é o que o sujeito disse" é loucura.

Obviamente, eu pensei muito tempo da minha vida com estes textos. Como você sabe, eu trabalho com um corpo relativamente pequeno de material. Eu trabalho uma só produção por cinco anos. Eu trabalho enormemente os detalhes. Esta é a única vez, tenho certeza, que a platéia verá um *The Merchant of Venice* sem cortes. Eu apresento a versão com menos cortes das óperas de Mozart. Eu apresento árias que Mozart nem havia incluído. Eu sou muito escrupuloso e desvio o meu caminho para apresentar o texto mais completo possível. Eu sinto uma obrigação específica e se algo não se encaixa na minha concepção, deixo de lado, eu não quero fingir que a minha concepção cubra, como um cobertor, tudo o que o autor tinha em mente: claro que não. Esta é uma das tensões interessantes de se estar vivo. O quanto daquilo que você pensa os outros pensam? Esta é a razão porque fazemos teatro; é só para comparar notas e dizer: "todos nós nesta sala pensamos a respeito disto, alguém aí está pensando assim?" A tensão é exatamente o que tudo significa e presumir que ela não exista ou dizer que é nosso trabalho removê-la, me parece uma perda do prazer.

Eu faço o material porque sinto uma obrigação para que o assunto seja de importância. Shakespeare escreveu a peça para que algo fosse importante. Este assunto continua em nossas mentes, então vamos conversar. Eu tento e crio minhas produções como um debate entre nós e isto funciona: não um monólogo da parte do dramaturgo, o teatro não foi escrito como um monólogo. Inevitavelmente, nós processamos estas palavras através de nossas próprias vidas e a única razão que tenho para fazer tudo numa América contemporânea quando enceno algo, não importa o quê, é que aquilo é tudo sobre o que me sinto competente para falar, esta é a minha experiência. Freqüentemente sou convidado a dirigir, aqui na Inglaterra, ou na Alemanha, ou na França ou no Japão, e eu tenho de dizer não, porque eu não cresci lá. Eu não sei como é isto; eu não posso dizer que cada coisa no palco é autêntica. Entretanto em *O Mercador de Veneza*, você pode gostar ou não, mas em tudo o que você vir lá, eu posso atestar sua autenticidade para com a experiência de vida das pessoas.

BILLINGTON - A natureza de uma direção muda inevitavelmente quando você está lidando com um compositor ou um escritor vivo? Mozart não está na sala com você, John Adams pode estar. Toda a relação muda?

SELLARS - É maravilhoso ser capaz de perguntar a alguém "O que você quer aqui?" Isto é um alívio, mas, novamente, é só parte da estória. É o ponto de vista deles a respeito do que querem dizer, logo, de interesse próprio. Ao mesmo tempo, o meu trabalho é freqüentemente descobrir algo que ele está muito deliberadamente tentando esconder.

BILLINGTON - Isto é verdadeiro em relação a *Nixon in China?*

SELLARS - Este é o ponto de colaboração e de definição de ópera – múltiplas vozes. John tem certas coisas em mente, mas, como qualquer outro compositor, ele termina por escrever algo muito mais rico. E eu tenho que encenar estas coisas, e com certeza elas são maravilhosas e estão lá.

BILLINGTON - Como o quê?

SELLARS - Por muito tempo, John tem sido atacado por críticos de música creditados que estão amedrontados por ele estar fazendo a ponte entre a música séria e a popular e a música dele bordeia o popular; é como se ele tivesse de se desculpar a todo tempo por não ser Elliott Carter. Quando ele escreve algo espirituoso, ele não lida com o quão espirituoso é. Ele dirá: "Sim, está é a assinatura desta época", e ele tentará e virá com razões técnicas para que seja desta maneira, quando é só totalmente espirituoso, pura espirituosidade. E a vulgaridade alegre disto, da qual o compositor pode se sentir embaraçado de reconhecer, eu posso colocar no palco. Mais tarde, John poderá eventualmente dizer: "Isto está bom, isto está ótimo". Mas, nós brigamos muito, e quando falo "briga" eu não estou querendo ser tão dramático, eu quero dizer que como outros seres humanos com os quais você trabalha, vive com ou tem uma relação, não é todo dia que você se levanta e diz: "Querida, hoje nós estamos totalmente de acordo a respeito de tudo, não estamos?" Claro que não, é uma vida, nós estamos trabalhando-a.

John um dia dirá uma coisa e na próxima semana dirá o oposto a respeito da mesma passagem. Com muita freqüência, o compositor está num mundo específico no momento; e depois, mais tarde, em outra circunstância, dirá: "Oh, com certeza, vamos mudar a marcação de tempo." E então eu sei que não devo.

Eu acho que estamos vivendo em uma sociedade que privilegia o ato de escrever, com certeza, vastamente privilegia muito o ato de escrever nos termos desta relação para com a experiência humana. Escrever significa ser o que sentimos em um determinado momento, quando a caneta toca o papel, mas continuamos vivos dez minutos mais tarde e talvez estejamos pensando em alguma outra coisa. Refratar todos estes elementos de nossas vidas através de uma folha de papel não só é um privilégio como uma necessidade. Você apenas precisa olhar para as tradições tibetanas ou budistas de olhar as escrituras. O ponto primordial do Budismo não é só sentar-se sozinho numa sala com um livro, mas sim a tradição oral, que é transmitida por um mestre. O elemento humano é tão importante quanto o texto: igualmente importante, senão mais. Nenhum budista tibetano dirá: "Oh! Você leu os livros por cinco anos e agora está pronto!" E esta compreensão do que estamos fazendo é profundamente humana, e o contato humano é uma parte igual do contexto da experiência.

BILLINGTON - Eu me pergunto quais os artistas que deixaram impressões específicas na sua vida. Estou falando de diretores. Você é muito original, específico e idiossincrático como diretor, mas vendo *The Merchant of Venice* na outra noite, Orson Welles veio com freqüência à minha mente. E eu recomecei a pensar nas produções que li a respeito de *Julius Caesar* e *Macbeth* passadas no Theatre Mercury, vocês usaram Shakespeare de modo a explorar realidades da política contemporânea. Você utiliza certos estratagemas, como a superposição do diálogo na cena do julgamento: isto me bateu como técnica cinematográfica de Welles. Ele foi uma influência para você ou não?

SELLARS - Pouco antes da sua morte, eu falei com ele pelo telefone, foi minha única conversa com ele. Ele ficou estupefato de eu ter estudado as luzes indiretas do *Macbeth* que ele produziu no Harlem nos anos 30. Ele pensava que nada mais existia, eu pesquisei e encontrei: está numa biblioteca na Virginia. Ele imaginava que ninguém mais sabia disto. Eu trabalho dentro da tradição. Eu tenho tido uma vida muito afortunada, no sentido de o diretor não ser uma ocupação solo; você está sempre trabalhando com outros artistas, e então a maior parte da vida estou numa sala com artistas muito mais interessantes do que eu. A série de perspectivas que existem nas minhas produções acontecem porque eu convido atores que realmente me interessam, me desafiam, para estarmos todos numa sala; logo não é somente a minha voz. Isto dito, no teatro, eu sou influenciado por muitas pessoas, como as produções de Orson Welles que eu nunca vi, apenas imaginei.

Quando eu tinha dezoito anos, vivi em Paris por um ano, vi o trabalho de Peter Brook, assim que ele chegou, Strehler, Mnouchkine, Chéreau, Stein e *Bread and Puppet Theatre*. Foi um ano incrível para mim, em que tive uma quantidade enorme de informações. Mas, na realidade, o meu aprendizado começou aos dez anos, no Teatro de Marionetes. As minhas primeiras imagens foram de sombras de marionetes javanesas e Bunraku japoneses. Este teatro encenou peças onde os marionetes faziam melhor que pessoas, como as peças francesas surrealistas de Cocteau, com o diretor de cena que pediu caramujos à volta do palco, e eles começaram a babar. E pensei: isto é teatro. Quinze anos mais tarde, li pela primeira vez Arthur Miller e pensei "O que é isto?" Eu vim para o teatro através das tradições do modernismo e do surrealismo. Tive um aprendizado estranho. Só fui ler Dickens aos 25 anos, mas começamos no 2º grau lendo *Finnegan's Wake*. Eu pensava que isto era o normal.

A outra coisa importante para mim são as tradições do teatro que dizem respeito aos "estados de ser", ao invés de simples trocas de informações. Eu penso muito nas tradições inglesas, pessoas brilhantes que eles prepararam – estonteante, emocionante, enquanto que há um tipo de tradição de uma corte javanesa, onde a ênfase está no desaparecimento do ator, enquanto a peça move-se para a sétima hora, o estado de consciência em que você penetra. Eu sou muito influenciado pelo teatro que é primariamente experimental. Por exemplo, um ator dirá: "Como eu devo reagir aqui?" Minha resposta é sempre a mesma: "Reaja. Eu não sei, só reaja. Eu não quero uma reação simulada, eu quero uma reação." Isto não quer dizer pôr para fora e depois todas as noites trabalhar com aquilo, o que a maioria dos críticos, justificadamente, espera, pois eles querem a organização das informações que estão para ver. Eu faço o oposto. Eu crio uma estrutura onde os atores no palco são tão surpreendidos, como a platéia, onde tudo acontece momento a momento e a encenação nunca é duas noites seguidas a mesma. Quando as pessoas me dizem que viram um dos meus *shows*, eu pergunto: "Em que noite foi?" Esta foi a noite em que a cena era hilária e na próxima todos choravam. Novamente, para mim, o princípio do teatro é que nada é fixo. Diz respeito à rapidez em sentir o minuto presente. E numa noite o ator tem uma emoção mais forte sobre algo e na seguinte não. Eu peço ao ator para não fingir, digo: "Se você não está realmente sentindo isto nesta cena, não faça, ache uma outra maneira. Isto, lógico, tem um impacto cumulativo através da noite. Logo, a maneira como ensaio, particularmente peças como *Os Persas*, eu enceno toda a peça rapidamente na primeira semana e depois vamos por pedaços. Fazemos um pedaço por dia, paramos e conversamos; para mim é importante que o ator tenha participação, não existe porta de saída. Se a cena não acontece como você quer; se ela é ruim, você precisa permanecer nela e achar uma maneira de o personagem lidar com o que está acontecendo. E, enquanto isso, a situação então afetará a cena daqui a duas cenas. À medida que você prossegue, você prosseguirá com tudo o que te aborreceu duas cenas atrás. Freqüentemente o que acontecem nos *shows*, porque eles são tão absurdos, é que se esfacelam – você tem a sensação de colapso o tempo todo. Mas, lá está uma coisa estrutural estranha, algo que a platéia que fica até o final percebe que acontece mesmo que durante a peça aquilo pareça desmilinguir o tempo todo; no final você percebe que foi uma experiência totalmente estruturada. E eu admiro as pessoas que saem correndo do teatro para escrever a respeito. Embora eu precise de muito tempo para processar o acontecido. Por isto eu tento e faço um *show* de que a platéia ao final não saiba o que dizer. Você não pode simplesmente dizer para a pessoa que te acompanha: "Bom, isto foi isto e aquilo foi aquilo", ir embora e achar o seu carro. A experiência vive em você de alguma maneira e você não sabe o que pensar dela.

Eu vi o trabalho de Chéreau quando tinha 18 anos e detestei. Eu disse: "Isto é péssimo". E durante anos continuei a dizer "Isto é realmente ruim." Cinco anos mais tarde, me dei conta de ter sido uma das mais importantes produções que eu tinha visto na minha vida e vinte anos depois continuo a pensar em certas cenas e no que estava acontecendo enquanto eu estava lá sentado assistindo. Na minha cabeça, o teatro não fala necessariamente a respeito de você gostar ou não, pessoas que detestaram foram atingidas, e de fato carregaram algo que continuará a trabalhar lá dentro. O que fazemos no teatro é plantar a semente. E pressupor que a experiência é o que acontece à platéia enquanto ela está lá sentada é bobagem. Por isto não me interessa muito o que acontece com eles durante a peça; se estão irrequietos ou se o ato é muito longo, não é importante, importante será o que irá emergir depois. E enquanto isto, nós estamos tentando ficar em uma experiência real.

BILLINGTON - Neste momento de sua vida você parece estar viajando por estes tempos de alta cultura; você fez Stravinsky em Salzburgo, Mozart em Glyndebourne e assim por diante. Existe este lado do seu trabalho: grandes festivais, grandes lugares abalizados de cultura. O outro lado parece ser o Festival de Los Angeles, do qual você é o diretor artístico. Você me disse no outro dia que ele segue mais na direção de teatro de rua, trabalho de comunidade e assim por diante. Você está no processo de descolar-se do mundo da alta cultura para este mundo do Festival de Los Angeles, ou é aí que você considera estarem suas raízes no momento?

SELLARS - Eu penso que ambos operam em nossa sociedade e a nossa empreitada é alcançar as grandes instituições – não falo somente da cultura, quero dizer governo, que é basicamente não funcional neste ponto, tentar e dizer "Não, não, não vamos jogar isto fora, vamos tentar e utilizar. Vamos a eles tentar e fazer o governo trabalhar. Não vamos fugir dizendo que é inútil", apesar de Deus saber que somos vastamente superados em quantidade. Ao mesmo tempo que novas iniciativas com origem no povo devem começar, a menos que estas iniciativas comecem realmente a movimentar-se, nunca seremos capazes de renovar as grandes instituições. E novamente, eu não estou pensando só culturalmente, estou pensando mais em termos de governo. Agora mesmo, em alguma parte do mundo, existe um chefe de estado que não é verdadeiramente querido. Agora mesmo, todos os governos estão em crise e cada grupo de eleitores está somente votando nos que estão no páreo. Nós estamos num momento muito doloroso de real desunião, particularmente nas democracias. E os eleitores estão pensando: "Se isto é democracia, o fascismo parece melhor ainda". Então as pessoas estão votando no fascismo. De onde eu venho, no estado da

Califórnia, na semana passada as pessoas votaram na Proposta 187, que é algo que Hitler não teria proposto em 1933 em Munique.

BILLINGTON - Lembre-nos do que se trata.

SELLARS - É uma lei contra a imigração que começa: "Nós, os cidadãos da Califórnia, estamos sofrendo", e proporcionam à polícia batidas contra os "alienígenas ilegais", uma expressão que Woody Allen não poderia ter inventado. Como é que você chama um ser humano de "alienígena ilegal"? É chocante. E todos os estudos demonstram que a única coisa que mantém a economia californiana funcionando é a presença de trabalhadores sem documentos. Eles não estão tirando o trabalho de ninguém; eles estão fazendo o trabalho que os outros não querem e patrocinando o governo. Mas a imprensa se recusa a publicar estes estudos, no entanto os eleitores são excitados, como na Alemanha, pela alimentação insana deste frenesi. Como você convence o povo a votar, como cidadãos da Califórnia votaram este ano, para retirar dinheiro do sistema escolar e colocar a mesma quantia para a contratação de mais 3 mil policiais para as ruas de Los Angeles? Como você convence o povo a votar contra a educação e saúde de suas crianças e a favor do aumento do lucro de 4% da população?

BILLINGTON - Como um artista, como você pode agir contra isto?

SELLARS - Nós conversávamos sobre a mídia mais cedo, eu penso ser nosso dever apresentar sistemas de informações alternativos, tentar obter outras informações que não necessariamente alcancem o público – não só informação, mas, uma maneira de receber informações, pois a informação sozinha não significa nada. A questão é como processá-la. Como você avalia em sua própria vida o que nós chamamos de custo humano? Não só o que aparece num balanço, mas quais são os maiores custos que são na realidade a economia verdadeira? A produtividade humana não existe só em função do mercado de trabalho. Mas de como as pessoas se sentem motivadas a alcançar algo e terem o seu próprio sentido de identidade, ter orgulho disto e sentirem-se atores poderosos no palco da vida. Isto é produtividade humana. Esta é a nossa tarefa no teatro.

Agora teatro, com certeza, é separado de publicidade. Tanto que eu não posso dizer se nove entre dez pessoas que vêem meus *shows* mudarão a marca de suas pastas de dente na manhã seguinte. Não operamos assim. As artes operam contrário aos números. E no entanto é sempre perigoso quando estamos falando da função das artes no meio de uma democracia. Eu tendo a pensar, por exemplo, em alguém como Boetheus, que escreveu no século 5º e era chefe de pessoal de um dos últimos imperadores romanos, Teodorico, que era um bárbaro na antiga Roma multicultural. Houve um golpe do alto escalão do pessoal no palácio e Boetheus foi jogado na prisão, onde viveu os seus últimos cinco anos e era torturado uma vez por semana. E ele escreveu algo chamado "O Consolo da Filosofia", onde a filosofia em forma de mulher o visitava diariamente em sua cela, eles cantavam juntos a respeito do significado da justiça no mundo. Finalmente, cansaram-se de mantê-lo vivo e um dia não só o torturaram como espancaram-no até a morte, foi amassado, transformado numa peneira. Este lindo livro que ele escreveu, apareceu – eu não sei como. É o único livro escrito no século 5º que você pode encontrar em papel de jornal. E a única razão pela qual nós pensamos neste período é porque ele viveu e nós vemos através dos olhos dele. Cinco séculos após sua morte, este foi o manuscrito mais copiado no início da Idade Média, porque quando os monastérios estavam tentando lidar com a liberdade de pensamento contra a estrutura feudal, este manuscrito deu-lhes esperança.

Tendo a pensar, como os nativos americanos teriam tido: "Nós fazemos tudo em nossas vidas para as crianças da sétima geração". Não é que estejamos fazendo algo que esperemos ver em nossas vidas; é que daqui a duzentos anos alguém ficará agradecido por alguém de hoje ter tido a coragem de lutar por algo que lhes será útil.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 1 - É mais efetivo lidar com situações modernas através do trabalho clássico ou contemporâneo?

SELLARS - Eu acho que como seres humanos ambos são necessários, com certeza coisas que nunca aconteceram na história do planeta estão acontecendo agora, e nós precisamos falar delas de uma nova maneira. Material novo deve continuar a ser produzido e eu divido igualmente o meu tempo, entre os dois. Ao mesmo tempo, pensar que nós só temos o "aqui" é um erro. Nós estamos herdando o mundo inteiro. Não escutar as vozes dos nossos ancestrais é uma surdez que não é útil. Penso que é muito importante testar constantemente nossas próprias vidas com a sabedoria maior que estamos herdando: pessoas que estão tentando nos dizer algo, que já estiveram aqui antes de nós e tentaram isto antes de nós chegarmos.

Eu também penso no trabalho que estamos fazendo para daqui a duzentos anos no futuro. Tento e trabalho num *continuum* tendo como parte deste trabalho algo que herdamos e parte que deixaremos como legado. E todos os três devem estar em certo equilíbrio na sua vida pessoal – assim como na vida profissional.

PETER STEIN

Visto por Brian McMaster, diretor do Festival de Edimburgo, como "simplesmente o melhor diretor do mundo"(*Guardian*, G2, 2 de abril de 1993, p. 6), Peter Stein é considerado um dos mais primorosos diretores de atores na ativa do teatro contemporâneo. Altamente reconhecido como um diretor político nas décadas de 60 e 70 através do confronto das suas peças de agitação e seu empenho nos métodos coletivos de trabalho, as décadas de 80 e 90 viram-no voltar-se para o clássico, produzindo uma série de produções meticulosas e finalmente sintonizadas possuídas de uma imediaticidade e acessibilidade que consolidaram sua reputação de perito e de orquestrador observante da ação no palco.

Nascido em Berlim em 1º de outubro de 1937, o envolvimento de Stein com o teatro começou quando estudava literatura e artes na faculdade de Munique, envolvido em atuações e traduções de trabalhos do francês. Abandonando os seus estudos de doutorado, trabalhou como assistente de Dieter Giesung no começo dos anos 60, mudando-se com ele para o Munich Kammerspiele em 1964, onde fez alguns trabalhos de dramaturgia como *freelancer* antes de juntar-se a eles em tempo integral como dramaturgo e assistente de direção. Foi aqui, após anos de formação assistindo ao rabugento, porém radical Fritz Kortner, que ele encenou pela primeira vez na Alemanha *Gerettet* (Saved), de Edward Bond, em 1967. Provou ser um começo audacioso. Num palco nu adornado com poucos seletos objetos, Stein realizou sua árida, ressonante visão da peça. Adaptada ao dialeto de Munique por Martin Sperr, o resultado foi uma produção áspera, mas imensamente adequada, chocando os mais conservadores de Munique e entusiasmando a platéia mais jovem com sua energia agressiva e dinamismo. Sua produção de *Na Selva das Cidades*, de Brecht, em 1968, também se caracterizava por um longo período de ensaios e uma economia e claridade de estilo. Também foi muito importante o início da relação com o cenógrafo Karl Ernst Herrman, com quem trabalhou regularmente deste então.

Durante os anos 60, primeiro no Munich Kammerspiele e depois em Bremen e no Zurique Schauspielhaus, ele estabeleceu sua reputação de diretor disposto a produzir peças de confronto e engajado na procura de práticas alternativas de trabalho. Sua produção multifacetada de *Torquato Tasso* (1969), de Goethe, que ele transplantou para a Alemanha de Goethe, seguiu o seu sucesso anterior de *Amor e Intriga* (1967), em Bremen, na utilização de um grupo de atores: Jutta Lampe, Edith Clever, Michael König e Bruno Ganz, que foram o seu núcleo no Schaubühne. Estas produções foram marcadas por uma retidão e clara compreensão do contexto sócio-político em que as peças foram escritas e produzidas, de forma que a sua relevância para o clima corrente pudesse ser melhor compreendida. Apesar de estar prestes a abandonar a mão pesada que utilizou no *Vietnam Discourse* (1969), co-dirigida por Wolfgang Schwiedrzik, ele continua indignado com a prática hierárquica de trabalho que marca de Peter Weiss o estado conservador dos teatros municipais e estaduais em Munique e em Bremen. A crescente frustração experimentada trabalhando dentro do que parecia uma estrutura burocrática e a resposta controversa com que foi saudada *Vietnam Discourse* o encorajaram a prosseguir na possibilidade de uma companhia comprometida com métodos coletivos do trabalho. Subsídios generosos permitiram que se abrigasse uma companhia no Schaubühne Am Halleschen Ufer em 1970 em Berlim Ocidental, que possibilitou a Stein seguir na busca do seu ideal de uma companhia coletiva de teatro organizada nos moldes do Partido Social-Democrata. Apesar da oposição encontrada pelos democratas cristãos no Senado em anos anteriores e as modificações que ocorreram durante a década de 70, o Schaubühne permaneceu fiel ao princípio de buscar o envolvimento dos participantes na tomada de decisões relativas a cada produção. Experimentando com métodos de trabalho diferentes – incluindo o Teatro de Trabalhadores e Aprendizes no começo dos anos 70 – ele abrangeu um teatro abertamente político, incluindo produções afetadas mas diretas de textos vigorosos como *A mãe, de Brecht* (1970), de Breacht e *Tragédia Otimista* (1972), de Vsevelod Vishnevsky, antes de passar para uma série de produções de textos clássicos, começando com o engenhoso Peer Gynt, em 1971, que procurou explorar o *status* político do texto, em especial a relação individual com a sociedade. O dramaturgo que Stein trabalhou em *Peer Gynt* foi Botho Strauss, com quem Stein iria trabalhar em *The Piggy Bank* (1973) e *Summerfolk* (1974), de Eugéne Labiche, assim como as próprias peças de Strauss, *Trilogia do Retorno* e *Grande e Pequeno*, ambas em 1978, e *O Parque*, em 1984. Pesquisas cuidadosas, conscienciosas um período metódico de ensaio caracterizaram o trabalho de Stein no Schaubühne. A pesquisa feita para a produção *Bacchae*, de Eurípedes, dirigida por Klaus Michael Grüber em 1973, foi apresentada como *Antiquity Project* em 1974. Durante os anos 70 a companhia incumbiu-se de uma série de seminários sobre Shakespeare, que serviram de preparação para uma produção multifacetada de *As You Like it*, de Shakespeare, em 1977. O trabalho de investigação foi apresentado novamente como Memórias de Shakespeare: um mosaico de atividades onde Shakespeare foi claramente colocado dentro das tradições culturais e artísticas do seu tempo e onde a platéia era capaz de escolher o que ver. Ambas as peças foram encenadas no C.C.C. Film Studios. As possibilidades oferecidas por este caminho encorajaram Stein a perseguir a possibilidade de relocar a companhia para uma localidade mais flexível, que permitiria mais versatilidade de arranjos no palco.

O sucesso crescente desfrutado por Stein em casa e no exterior – Sommergäste foi a primeira produção em língua estrangeira convidada pelo National Theatre em Londres – facilitou o acesso à soma de dinheiro necessária para assegurar a construção de um novo prédio mais versátil, que permitiria atender às necessidades de palcos múltiplos. O novo Schaubühne, alojado num velho cinema, localizado numa área mais aprazível da cidade e projetado por Jürgen Sawade ao custo de 40 milhões de dólares, criou uma certa controvérsia. Stein foi acusado de vender-se, uma acusação que o perseguiu quando ele deixou o Schaubühne em 1985 e transferiu-se, para ser diretor da programção teatral do Festival de Salzburgo em 1991. A intensidade de estilo em suas apresentações no final dos anos 80 e 90, incluindo uma delicada versão de As *Três Irmãs*, em 1984, e um *Julius Caesar* em 1982 soberbamente orquestrado com um elenco de 37 atores e 200 extras, encontrou sucesso de crítica inconstante na Alemanha, embora tenha consolidado seu sucesso no exterior. Em 1994, com a remontagem da produção do Schaubühne de 1980, de Oréstia, de Ésquilo, com o Teatro do Exército de Moscou, exemplo da habilidade de Stein em fazer textos distantes parecerem imediatos, leves e de relevância política. Embora a primeira experiência de Stein com ópera – uma produção de *O Anel das Nibelungos* para a Ópera de Paris em 1976 – tenha sido inexpressiva, os anos 80 viram Stein atraído para a Welsh National Opera por Brian McMaster, onde produziu um encantador e unanimemente aclamado *Otello* (1986), e um turbulento mas elegante *Falstaff* em 1988. Voltou para a Welsh National Opera em 1992 onde, com Pierre Boulez como maestro, ele encenou uma controlada e bela produção de *Pelléas et Mélisande*.

Stein recebeu vários prêmios, incluindo Commandeur de l'Ordre des Arts et Lettres e Chevalier de la Légion d'Honneur (1992) e o prêmio Erasmus (1993).

OUTRAS PRINCIPAIS PRODUÇÕES INCLUEM:

Early Morning, de Edward Bond. Schauspielhaus Zürich, 1969.

Prinz Friedrich von Homburg, de Heinrich von Kleist. Schaubühne am Halleschen Ufer, West Berlim, 1972.

Fegefeuer in Ingolstadt (*Purgatory in Ingolstadt*), de Marieluise Fleisser. Schaubühne am Halleschen Ufer, West Berlin, 1972.

Die Unvernünftigen sterben aus, de Peter Handke. Schaubühne am Halleschen Ufer, West Berlin, 1974.

Klassen Feind, de Nigel Williams. Schaubühne am Halleschen Ufer, West Berlin, 1981.

Titus Andronicus, de William Shakespeare. Teatro Ateneo, Rome, 1989.

Der Kirschgarten, de Anton Chekhov: Schaubühne am Halleschen Ufer, 1989.

Roberto Zucco, de Bernard-Marie Koltès. Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlin, 1990.

Antony und Cleopatra, de William Shakespeare: Salzburg Festival, 1994.

CRÍTICAS AO SEU TRABALHO:

"Stein é um grande inovador e competidor: imaginativo, honesto, esmerado... ele analisa uma peça com exatidão, separa-a em partes com violência, disseca com uma enorme curiosidade... Ele tenta conhecer por inteiro uma peça. Ele clareia a peça, tira diversas camadas dela com toda a sua curiosidade e imaginação, mas não a modifica. A peça está lá, alguém tem que trazê-la à vida. Stein faz isto... Stein possui muitas das qualidades de Brecht e a mesma maneira de trabalhar... Como diretor, Stein é o sucessor imediato de Brecht."

(Therese Giehse, citada por Michael Patterson em "Peter Stein", p. 8).

"A contribuição de Stein para com os diretores de teatro é ter posto às claras as contradições com que os diretores inevitavelmente se confrontam trabalhando dentro da estrutura de uma companhia coletiva hoje em dia. Sua diferença foi nunca ter se evadido destas contradições, mas dar-lhes as boas vindas."

(Daniel Braddy e David Williams, "Director's Theatre", p. 186.).

MATERIAL BIBLIOGRÁFICO DE IMPORTÂNCIA:

BRADBY, David and WILLIAMS, David. *Directors' Theatre*. Hampshire e Londres: Macmillan, 1988.

CASE, Sue-Ellen. "Peter Stein Directs *The Oresteia*". *Theater*, II, verão de 1980, pp. 23-8.

LACKNER, Peter. "Peter Stein". *Drama Review*, T74, junho de 1977, pp. 79-102.

PATTERSON, Michael. *Peter Stein: Germany's Leading Theatre Director*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

ZIPES, Jack. "The Irresistable Rise of the Schaubühne am Halleschen Ufer: A Retrospective of the West Berlin Theatre Collective". *Theater*, 9, outono de 1977, pp. 7-49.

PETER STEIN CONVERSA COM PETER LICHTENFELS NO ROYAL EXCHANGE THEATRE, MANCHESTER, 25 DE AGOSTO DE 1994

LICHTENFELS - Você dirigiu várias peças inglesas durante os últimos trinta anos – Shakespeare, Bond, Nigel Williams. O que o atrai nas peças inglesas?

STEIN - em primeiro lugar, o que me atraí enormemente é a habilidade que é tradicional nos teatrólogos ingleses e também certas habilidades na atuação. Muitas palavras da linguagem do teatro alemão foram tomadas do inglês, como o famoso "timing", que é o grande problema, a grande dificuldade para um ator alemão. Eles nunca sabem exatamente como organizar o "timing" certo e nós não temos em alemão uma palavra para isto, só "timing". Muitas coisas são tomadas do inglês para a nossa língua. Preciso admitir que a base deste interesse é Shakespeare e que os alemães têm uma relação muito especial com ele. Eles, vamos dizer, inventaram seu próprio Shakespeare tomando uma tradução especial como se fosse a clássica. Todas as citações dos textos de Shakespeare que entraram na linguagem comum vêm desta tradução. Ela foi feita no final do século 18 e continuou até o começo do século 19. Foi feita por August Schlegel, que foi um famoso pensador romântico, Ludwig Tieck, um poeta romântico, sua irmã Dorothea e um homem chamado Wolf von Baudissin. Juntos, fizeram a chamada tradução Schlegel-Tieck, que foi a base de todas as outras, inclusive as novas traduções. Hoje em dia nós temos mais ou menos 70 traduções de Shakespeare, e nos últimos quarenta anos, cada produção teve mais ou menos a sua tradução. Shakespeare é, nos estados alemães e teatros de cidades, o autor que teve o maior número de produções e um público enorme. Ele é uma grande estrela, liderando em 50%.

LICHTENFELS - Mais do que qualquer escritor alemão?

STEIN - O próximo É Brecht. O teatro alemão é norteado pelo teatro inglês e existem razões históricas para isto. Quando no século 17 os ingleses fecharam os teatros, as companhias inglesas tiveram que deixar esta ilha, e eles foram para o continente, e especialmente para a Alemanha. Tiveram casas aqui e se tornaram alemães. Então, muitas figuras do teatro inglês se tornaram residentes de nossas pequeninas cidades provincianas. Logo, o teatro alemão é altamente influenciado – muito mais que o francês ou o italiano – por trupes de ingleses viajantes do século 17. Shakespeare foi o ponta-de-lança na luta pela liberdade artística que começou nos séculos 17 e 18. Os famosos "Sturm and Drang" basearam suas opiniões estéticas em Shakespeare, e Goethe foi um dos seus maiores propagadores. Eles começaram a única revolução que a burguesia alemã era capaz de fazer – a revolução da mente. Eles nunca tiveram a possibilidade de iniciar uma revolução política, ao contrário dos franceses. Esta é a grande vergonha do desenvolvimento político alemão no século 19. A revolução cultural clandestina, que foi tão importante para a identidade da classe média burguesa alemã, começou sob a liderança do senhor Shakespeare.

LICHTENFELS - Ele era um escritor alemão!

STEIN - Ele era um escritor alemão – mais ou menos – você está certo. Mas por ser ele uma estrela polar de orientação para nós, não foi fácil me aproximar de Shakespeare. Continua sendo um problema para mim, pois simplesmente tenho medo. Para mim, ele é um gigante, eu sei muito sobre ele e quanto mais você sabe, mais difícil é tocá-lo. É melhor ser mais moço para tocá-lo. Se você é mais velho, torna-se mais difícil porque você quer pegar tudo que lá está. Torna-se difícil decidir: "Ok, vamos nesta direção", mas o pessoal do teatro, mais ou menos, deve decidir, após muita reflexão, em uma direção. Logo, para mim é um problema.

LICHTENFELS - Quando eu vi o seu trabalho, ou até quando eu li a respeito dele, uma das coisas que eu compreendi é que você esmiuça a peça e tenta entender as contradições do texto e da sociedade em que foi escrita, e desta maneira você traz à tona o que pode significar para nós hoje, ao invés, digamos, de impor uma interpretação fácil.

STEIN - É mais engraçado: intelectualmente mas também emocionalmente. Se você quiser fazer teatro hoje, pegue um texto contemporâneo e não se lamente pela vergonha destes textos que não são nada em comparação com Shakespeare. Aceite-o, se você quiser fazer teatro para o dia de hoje e este ano. O interesse em Shakespeare é algo completamente diferente. Nós podemos aprender muito se sentirmos a distância de Shakespeare como um escritor do seu tempo, e, ao mesmo tempo, como algo que está perto de nós. Nós podemos entrar em contato com alguém que morreu há alguns séculos. Nós podemos fazer isto com Ésquilo. Este é o ponto interessante, dar um telefonema através de séculos e séculos, ter-se a ilusão de que um contato direto é possível. Isto só será divertido se existir a tensão na contradição entre sentir-se próximo e ao mesmo tempo dissociado. De fato, isto funciona porque estamos no teatro e o teatro é baseado na contradição; teatro é baseado em lutas.

LICHTENFELS - Como um alemão, como você encara o contexto cultural inglês e como você lida com isto em um palco alemão?

STEIN - Sou um felizardo por não ter de encarar o contexto cultural inglês de hoje em dia. Eu tive que escavar o contexto cultural do tempo de Shakespeare. O que é muito mais divertido. E não são só os ingleses que podem contribuir para a compreensão da personalidade, o rosto, os testículos de Shakespeare.

Existem muitas outras pessoas que podem nos dar informações a respeito dele – russos, americanos, alemães, franceses, italianos – até se você tiver de admitir que a filologia inglesa de Shakespeare é a luz que norteia. É claro que o que acontece do meu lado é decifração. Decifrar é o que eu mais gosto, é através do processo de decifração que eu começo a me dirigir. Então isto é o interessante. É muito de menino, muito infantil.

Para mim, as pessoas de teatro são, devem ser, muito ingênuas. Nós nascemos com este tipo de talento, curiosidade e tentamos decifrar e compreender as pequenas coisas. Nós podemos nos meter em tarefas muito complicadas com a nossa estupidez. Nós podemos nos mover como bailarinos. Se pudéssemos, nós dançaríamos. Nós não podemos cantar, se pudéssemos ganharíamos muito mais dinheiro. E não podemos escrever, não podemos nem ao menos pensar. Mas podemos ser curiosos e meter nossos dedos sujos e pegajosos em muitas coisas. E como a estrutura falada do teatro é muito rica, e aberta, este tipo de atitude ajuda muito. Fica claro que qualquer aproximação unilateral ao teatro pode produzir coisas maravilhosas, mas não produz uma profissão, não pode realmente produzir continuidade numa arte.

A coisa mais importante em teatro é que ele é coletivo. É colocado junto por cem tipos de coisas especialmente em Shakespeare. Isto é muito efetivo. Em comparação, se você olha os clássicos franceses, eles são muito mais elementares e totalmente simplificados. Racine nos dá uma peça com 800 palavras e sem acessórios. Isto pode ser muito forte, mas o esquema de Shakespeare foi muito mais bem-sucedido. E então temos esta versatilidade, incorporando até ursos andando pelo palco. "Que vergonha!" Um francês classicista diria: "Um urso no palco, tenha dó!" Acho que este tipo de curiosidade é necessária e é isto que estou fazendo.

Eu estou também criando a minha própria tradução. Isto é crucial. Se como diretor você quer dizer algo aos atores sobre o original, você tem de estudá-lo. A maior parte dos atores fala inglês e eles conseguem entender Shakespeare, como uma grande parte do povo inglês pensa poder compreendê-lo. Mas então eles têm de aprender e isto não é tão fácil. Muitas palavras têm significados completamente diferentes, algumas vezes opostos. Eles devem ir à escola se realmente querem conhecê-lo. Então, eu tenho que estudar para poder dar aos atores uma idéia vaga do original. O que é divertido para mim.

LICHTENFELS - Em Berlim você teve uma companhia e estava enraizado numa cidade muito especial naquela época, parcialmente pelo seu isolamento antes da queda do muro. Qual é a diferença para você, quando trabalhava dirigindo o Schaubühne, e agora, com a queda do muro?

STEIN - O teatro alemão é tradicionalmente baseado num conjunto restrito que vem desde estes tempos estranhos do século 18 e 19, de que falei anteriormente, onde tivemos na Alemanha situações em que todo pequeno duque tentava copiar o rei sol, Luiz XIV. Cada um queria ter um Versailles na sua pequena residência, assim sendo, era absolutamente necessário ter uma ópera, um balé e um teatro falado. Lentamente, a burguesia tomou o poder cultural e transformou numa necessidade religiosa o fato de cada cidade ter um teatro. Por conseqüência, não houve nenhuma discussão a respeito da necessidade de subsídios, pois era necessário ao lorde, ao senhor feudal, subsidiar o teatro e o grupo de atores que encenavam lá. Nunca foi como na Itália ou na França, onde as trupes eram ambulantes. Isto nunca existiu na Alemanha. A situação era a mesma na Rússia, na Finlândia e em outros países nórdicos do norte europeu: grupos estáveis que encenavam em um lugar. Isto é normal em países onde existe um forte movimento de teatro amador e eles nos dão o melhor público que se pode ter, porque eles assistem a cada espetáculo exibido em suas pequenas cidades. E era um lugar de representação para as classes dominantes ou membros que estavam na Alemanha.

Por outro lado, era também um tipo de escola para o povo, dando-lhes informações intelectuais para a vida. O teatro tinha uma função, assim como a Igreja. Isto é muito, muito original, e eu sou originário desta tradição. Eu reformulei esta idéia quando fundei o teatro Schaubühne em 1970, já que o problema com este tipo de teatro é que rapidamente torna-se burocrático. Os atores na Alemanha têm os mesmos contratos que os garis ou motoristas de ônibus e, cada vez mais, eles têm a mesma maneira de pensar. E isto é muito contraprodutivo para as artes e tornou-se muito pesado nos anos 60. Progressivamente, também, os sindicatos trabalhistas tiveram uma enorme influência. É o movimento mais de "direita" em qualquer teatro, porque ele tenta reduzir o tempo de trabalho e o aumento de dinheiro. E o resultado foi que os ensaios foram cortados de um dia para duas horas. Isto vai contra o interesse dos atores que, como atores, querem ensaiar para melhorar seus trabalhos. Eles têm outros interesses além do financeiro, e sempre existe algum conflito nisto. O que nós propusemos foi uma idéia renovada de trupe onde os próprios atores dirigiriam todo o teatro e todos os aspectos de um teatro. Então ele transformou-se num teatro autodeterminado. E ele foi o único na Alemanha.

É claro que você precisa de pessoas especiais para isso. Pessoas que estão interessadas em todos os aspectos do teatro, não só o artístico ou o organizacional, mas também o político, tudo isso causa impacto. E você precisa de pessoas que sejam capazes de fazer democracia de uma maneira simples, pessoas que possam sofrer por perderem as eleições. Eu sou um cara assim. Então, se a maioria das pessoas votar contra mim, eu direi: "Eu farei o que você quer. E você verá o que sairá disso." Eu tento seguir minhas idéias através de outros canais, um diretor precisa ter habilidade para pensar como os seus atores estão pensando. Você precisa ser flexível ou não conseguirá nada. Se você quer impor a sua posição a um outro indivíduo, junte-se ao exército e torne-se um general.

Então esta foi a idéia. Ela foi impulsionada pelo desenvolvimento político na Alemanha no final da década de 60. Era necessário fazer a reforma, e nós transformamos o teatro alemão. Se foi para melhor, nós não sabemos. Você sempre paga um preço para o tão chamado progresso e nós sabemos muito bem que com muita freqüência, talvez na maior parte dos casos, nós damos mais do que recebemos. Este é o nosso grande problema no final do século XX, do qual temos profunda consciência, e estamos alertas a este problema. Os autores da tragédia grega eram muito alertas a respeito disso há 2.500 anos, e assim eles inventaram discursos agradáveis, como: "É melhor para um homem não ter nascido", e outras linhas similares de encorajamento. É absolutamente claro que, se você trabalha em um teatro, você deve aceitar todas as posições diferentes, colocá-las todas juntas e fazer algo disto. Isto foi o que eu fiz por vinte anos. Sempre trabalhando num lugar, com o mesmo grupo de atores. Eu nunca pude mandar ninguém embora porque havia votação e nenhuma trupe manda embora um colega. Eles têm medo que isso vá atingi-los da próxima vez. Eu insisti que ficássemos num só lugar, sabendo e desenvolvendo a nossa platéia e logo desenvolvendo projetos de longa duração que envolvessem o trabalho de quinze anos numa só direção, como fizemos com Shakespeare, como fizemos com as tragédias gregas, como fizemos com Chekhov. Somente através de uma continuidade como esta é que se pode fazer coisas assim. Eu não acho que isto seja necessário e que sempre produza um grande teatro, mas se quer trabalhar assim, você precisa ficar em um só lugar. Por ser alemão da província, estou profundamente convencido de que o teatro é uma coisa muito local. É baseado em locais. Nós estamos, no momento, de uma certa maneira, vivendo esta enorme explosão de festivais e a redução do teatro local.

LICHTENFELS - Você é o responsável pela parte de teatro do Festival de Salzburgo. Eu me pergunto, em termos de trabalho para uma comunidade, quais são as diferenças ?

STEIN - As diferenças são enormes mas como tudo no teatro, assim como na vida, tem o seu tempo. Você pode criar uma trupe que seja elástica o suficiente para governar o teatro, mas logo todos envelhecem, mais individualizados e mais formados. O indivíduo toma corpo e torna-se mais duro. Isso é problemático mas, por outro lado, muito bonito. Então é realmente impossível imaginar-se um teatro autodeterminado com atores de setenta e cinco anos.

Estranhamente por fazer trabalho de teatro alemão absolutamente provincial, muito, muito alemão mesmo através da transparência política e por razões culturais, minhas produções foram para o exterior (subsidiadas pelo Instituto Goethe e pelo Ministério das Relações Exteriores - MRE). Elas tiveram "sucesso", ou ao menos atraíram atenção e algum interesse. E logo, passo a passo, eu me tornei conhecido fora do meu país e isto, para um alemão, é muito perigoso porque, por um lado, nós somos profundamente provincianos e, por outro, nós tentamos esconder e camuflar a nossa germanidade. Nós vamos para a Itália e somos um pouco italianos, vamos para a Inglaterra e somos um pouco ingleses, copiamos o que está à volta. Especialmente após a segunda grande guerra, os alemães sentiram instintivamente que se fizesse necessária uma nova reorientação. Se existe alguma diferença entre os alemães dos anos 30 ou 40 e os alemães dos anos 90, esta diferença vem do contato com os outros países europeus. Logo, nós temos que ser muito agradecidos por isso e isto para mim é o ponto de partida para o meu pensamento. Eu fui seduzido pelo olhar à minha volta e comecei a aprender novas línguas. Desisti do trabalho no Schaubühne para trabalhar em outros lugares, como Escócia, Itália e Rússia, sabendo que, quando um diretor trabalha em uma outra língua que não a sua, ele perde 50% de suas possibilidades.

LICHTENFELS - Por que você não dirigiu uma peça na Inglaterra?

STEIN - Por muitas razões. Eu tenho a sensação de que nada posso acrescentar a um ator inglês.

LICHTENFELS - Como você vê os atores ingleses?

STEIN - Eles têm enormes habilidades e um extremo talento no palco. É o mesmo com os cantores líricos. É absolutamente estupefaciante como eles possuem um entendimento de si próprios, um comportamento natural no palco. Isto é altamente interessante aqui. Eu sempre faço uma peregrinação para escutar um inglês shakespeareano e não exatamente para ver a apresentação. Eu nunca vi nenhuma apresentação shakespeareana na Inglaterra que pudesse me convencer, mas a música e a encenação são fantásticos e muito especiais. Quando estou trabalhando fora da minha própria língua, olho para ver se posso acrescentar algo ao ator. É claro que você precisa de uma justificativa para o que está fazendo. Quando eu, como diretor de teatro, faço uma ópera, por exemplo, eu estou escolhendo uma pontuação em que um diretor de teatro possa dar uma mão: como por exemplo, as duas últimas óperas de Verdi, que foram escritas após uma pausa de doze anos. Verdi não queria mais escrever uma ópera italiana, ele queria fazer algo diferente, por isso estudou Shakespeare. Ele queria fazer teatro num palco de ópera, o que é contraditório, e não é possível. Mas ele queria isto, criou a música e a pontuação de maneira a realizar seu sonho.

E se você trabalha fora da sua própria língua, você tem que estar convencido de que pode dar algo para os atores. No caso de *A Oréstia* foi que eu consegui convencê-los de que são fantásticos músicos e atores para as tragédias gregas. Eles estão profundamente convencidos de que um ator russo não pode encenar uma tragédia grega. É uma estupidez irracional altamente enraizada agora, de onde isso realmente vem eu não sei. Talvez isto venha do corte da chamada tradição humanística pós-revolução. Eles dizem que eles não podem encenar tragédias gregas. Eu tentei lhes dizer o que a tragédia grega é, o que ela quer dizer e como ela pode ser feita. Eu posso lhes dar alguma coisa pela introdução de uma maneira diferente de atuar, introduzindo a necessidade de fazer o coro funcionar.

Trabalhando na Itália, eu estava mais interessado em usar a capacidade dos atores italianos de se movimentarem no palco: o senso de espaço de um corpo e a relação deste espaço corporal no espaço de um teatro. É fantástico com os italianos. E isso eu queria combinar com meus problemas com relação a Shakespeare porque também penso isso ter sido necessário para Shakespeare. Então eu tirei mais deles do que eu pude oferecer. O problema na

Itália é que eles não têm a mais leve idéia do que é a dramaturgia. Dramaturgia é uma palavra grega que tem a sua origem na invenção do teatro europeu. É como você guia a ação, e como você precisa da ação. Isto significa, mais ou menos, como você conta a estória, como você organiza o decorrer da estória: se é um tipo de progresso permanente que começa aqui e continua o seu caminho até o final. Isto não tem nada a ver com o que foi sugerido no começo da estória, tudo foi totalmente mudado. E mesmo que tudo volte ao início, tudo mudou totalmente durante esta viagem. Você deve ter isto em mente se faz teatro. Senão, os atores são *solipsistic players* e eles são muito feios em cena, mesmo que sejam ótimos atores.

LICHTENFELS - O que você quer dizer com "muito feios"?

STEIN - Eles não preenchem o espaço. Eles não estão próximos uns dos outros. O teatro não quer dizer uma pessoa no palco; diz respeito a muitas coisas – pelo menos duas – que se encontram. O público não suporta por mais de cinco minutos uma pessoa no palco porque o público começa a se perguntar "onde é que está o outro?" Se um outro entra em cena e o contradiz e até o mata, eles dizem "Está ok, isso é muito bom, ou faça isso novamente". Então um terceiro ator pode reviver um homem que caiu e você pode levar a ação em diferentes direções. Isto é o que o espectador quer. O ator precisa saber que ele é responsável pelo todo da dramaturgia, pelo tempo da peça, que ele está servindo a uma estrutura e que sua presença por si só é a coisa mais importante no teatro. Porém, não é o único objetivo. Se fosse o único objetivo, o monólogo seria a mais alta forma de teatro, e não o é.

Na Itália, eles não têm a menor idéia disto. Eles gostam tanto de estar no palco que preferem que os outros atores saiam. Desta maneira, eles recitam, na tradição da commedia dell´arte. Isto é muito limitado. Com este tipo de estilo você não consegue criar uma dramaturgia real. Os italianos que fazem teatro reclamam com freqüência que não têm uma dramaturgia verdadeira e um verdadeiro teatro. De uma certa maneira eles estão certos. Eu poderia dar isto aos atores italianos por ser minha especialidade e também por ser a especialidade do ator alemão. Os atores alemães são os melhores para respeitarem o fato de que eles fazem parte de um todo. Que eles não são *solipsistic*. Isso é muito bom. Eu não achei isso em nenhuma outra tradição teatral.

LICHTENFELS - Como você levou isso para o seu trabalho em Salzburgo?

STEIN - A decisão de promover um festival é totalmente oposta ao meu pensamento. Eu detesto festivais. Eu nunca estive em Salzburgo. Eu estava cheio de preconceitos. Mas deixei o Schaubühne porque pensei que após vinte anos era tempo de ir embora. Então trabalhei como diretor *freelancer* mas eu tenho algum talento para organização e, após seis anos, decidi voltar para a organização, porque isto também pode ser divertido. Se você está trabalhando como um artista, você tem as suas crises. A crise é mais ou menos a mãe e o pai do seu trabalho. Então você se mata mas se você tem outro trabalho que envolve organização, você pode ir para lá e ser muito bem-sucedido porque você pode resolver problemas de organização. Então você vai organizando, e se você tem alguma crise com a organização, você pode rapidamente achar alguma resposta para isso na organização. Também, se você está em crise com a organização, você pode retroceder e tornar-se um artista de novo e ser feliz e isto é maravilhoso porque é fantástico ser um artista e tudo funciona perfeitamente porque você pode trabalhar com duas cabeças, o que é muito útil.

LICHTENFELS - Você é um esquizofrênico feliz.

STEIN - Exatamente. E eu penso que talvez seria muito bom ter essa segunda cabeça. Mas eu queria organizar alguma coisa completamente diferente. Não poderia ser como o Schaubühne, porque nele eu criei tudo que eu pensei ser possível na Alemanha. E aqui estou eu, não falando a respeito dos resultados artísticos, mas eu alcancei todos os sucessos que você pode imaginar. Eles até construíram para mim um teatro exatamente como eu planejei, por alguns milhões de marcos alemães. Não é um prédio de teatro no sentido tradicional. É um espaço flexível que pode ser mudado. O que eu inventei lá foi algo como três estúdios de cinema, onde você abre as cortinas, unifica aquilo e transforma-o num imenso espaço de produção. Você pode pôr o público onde você quiser. Eu sempre tento trabalhar em espaços assim, para montar meu próprio palco. Eu sou muito interessado nesta idéia montar um palco para o espetáculo seguindo exatamente as necessidades da peça, ou pelo menos as necessidades da peça como eu ou nós calculamos. Para *A Oréstia*, eu criei uma espécie de pequeno Epidauras, e para as peças de Shakespeare havia uma situação em aberto como o "The Globe", e para Chekhov um lugar preciso, um proscênio arco teatral com a quarta parede faltando. Durante vinte anos, o palco era mudado a cada produção. Eu sempre decidi não somente o espaço onde os atores iam trabalhar mas também o espaço onde o público deveria se sentar. Algumas vezes havia espaço para duzentas ou seiscentas pessoas, outras vezes, para mil. Isto sempre dependeu da maneira como calculamos as coisas e isso só era possível no espaço que eles construíram para mim. As condições de trabalho no Schaubühne são muito boas e completamente diferentes das de outros espaços. Em nossas salas de ensaio, nós temos iluminação, um sistema de áudio e um cenário. Nós trabalhamos tudo nas salas de ensaio, passo a passo, e no final das contas, o cenário é o que nós teremos no palco. Logo, os atores também têm algo a dizer, eles podem dizer se querem que algo seja mexido. Isto é absolutamente único e a estrutura continua lá. Se ela é usada, eu não sei.

O que pode ser mais diferente do que organizar um festival onde você compra todo mundo de todos os lugares e onde você tem somente um mês e meio de ensaios, que é um quarto do que nós tínhamos no Schaubühne. Isto é realmente o oposto, mas como organizador eu considerei a perspectiva bastante atraente. Em Salzburgo você tem uma enormidade de dinheiro à sua disposição. Eu comecei a reconstruir um teatro. Eu tentei formar um tipo de trupe de festival, ou seja, que os atores voltassem e que houvesse alguma continuidade. Eu tentei lutar contra a piora nas condições de trabalho encenado e retrabalhar *revivals* para que as produções não fossem mostradas só um verão, mas dois ou três. Também tentei introduzir o conhecimento e os amigos que eu consegui enquanto estive fora, convidando-os a vir e fazerem algo em uma situação de muita dúvida. E disse a eles que se viessem para Salzburgo ou trabalhassem na Alemanha e não falassem alemão, que o valor deles seria apenas a metade do que era em seus países. De qualquer maneira, estes experimentos são interessantes, porque existe um tipo de confrontação entre a atuação alemã padrões de atuação das escolas de teatro alemão e as diferentes escolas européias. Esses são os aspectos de Salzburgo que me interessaram.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 1 - Quando você fala a respeito de uma trupe atuando, eu geralmente penso a respeito da vida que os atores criam no palco: mais do que serem dirigidos, ou para onde ir, eles estão criando vida. Então, neste sentido, qual é a sua função como diretor de teatro de uma trupe?

STEIN - O diretor de teatro de uma trupe tem mais ou menos as mesmas funções de um diretor de teatro normal. Como eu sempre disse, a função de um diretor (um trabalho em si só) veio muito tarde na história européia do teatro. Shakespeare era o diretor mas era também o autor e também o proprietário do trabalho. Ele não era dono de tudo, mas tinha um grande pedaço do bolo e ele era seu arquiteto. Logo, ele tinha muito mais funções, assim como Ésquilo teve. Mais tarde todas essas funções se separaram, então nós tivemos a separação entre ator, autor, cenógrafo, dramaturgo, arquiteto, diretor e coreógrafo. Hoje em dia você precisa até de pessoas que te ensinem a respirar. Cada vez mais funções são criadas. Nós temos tanta gente desocupada trabalhando para nós e nós criamos mais e mais espaços em nossos teatros e isso é claramente um sinal de declínio. Mas o teatro tem estado em declínio nos últimos 2.500 anos. Não quer dizer que não seja produtivo, mas está em declínio, admitamos. O diretor chegou ao empreendimento de teatro em uma fase de declínio, como sinal deste declínio. É muito importante que o diretor tenha isso em mente.

Eu sempre digo que o poder real de um diretor está bem no começo de um espetáculo porque é quando ele decide o que irá dirigir. Algumas vezes, ele não está livre para tomar esta decisão.

Especialmente se ele é jovem. De qualquer maneira, ele tem o poder de recusar. Depois, ele tem o poder de engajar os atores, de decidir quem é quem. Isso é uma enorme responsabilidade. Quando o trabalho começa, faz-se claro e necessário que o diretor, que era tão forte no começo, organizando tudo, desapareça suavemente e no final ele não tenha poder algum, porque o *show* continua. O que ele pode fazer nesse momento? Ele não tem função lá. Ele pode dizer: "Faça melhor. Venha, vamos, vamos, vamos", de mas nada concreto. A platéia deve ter a impressão de que tudo foi inventado pelos atores, até o texto. É fantástico se você conseguir criar esta ilusão.

É absolutamente essencial, no começo, que o diretor dê algumas dicas, depois mais e mais ele tentar achar a solução para o material e o material são os atores. Desta maneira, como diretor, você tem que entrar fundo nos atores, você tem que sentir como eles sentem. Você tem que copiar seus movimentos. Você tem que copiar a maneira deles falarem. Então nós temos diretores que têm este dom vindo dos macacos e podem atuar no máximo por um minuto e meio. É o que eu faço. Eu pego movimentos do ator que estou vendo no palco e indico a ele o que ele deve fazer, eu pego para mim o desenho da sua atuação e ponho algo nisso. É muito fácil se você vê alguém no palco trabalhar. Você vê seus erros facilmente. Mas como você pode interferir? Você só pode interferir usando o sistema de movimentos do ator. Você pode ir até lá e ajudá-lo a ver o que ele está fazendo. O poder de invenção de um diretor é baseado no que ele vê. Ele é altamente dependente do que vê. À medida que fico mais velho e preguiçoso e que canso meu talento, eu sou mais e mais dependente de que os atores tragam alguma coisa. Mesmo que seja errado, porque nós podemos torná-los certos a tempo. É claro que o que acontece no palco é um tipo de vida familiar. A função do diretor não é a do pai, mas talvez a de um irmão mais velho. É claro que existem peças, estruturas teatrais, que são muito úteis para isso, assim como Chekhov, por exemplo. Chekhov é fantástico porque ele é um instrutor de coral, não existe papel principal. A coisa mais terrível em Shakespeare é a hierarquia: a forte hierarquia dos personagens que fazem paralelo com a hierarquia organizacional da sociedade de Shakespeare.

Nós não somos organizados assim, nós não temos a força para empreender esta hierarquia. Nós não gostamos de estar no último degrau desta escada e não nos sentimos bem se não estivermos no topo. Chekhov oferece ao século XX uma nova maneira de fazer teatro. A fascinação vem das relações de grupo. Nós podemos trabalhar melhor com isso. Shakespeare cria um diretor ditador. Shakespeare é o autor em que a maior parte dos crimes são cometidos por diretores, porque eles se sentem motivados pela estranha estrutura autoritária de suas peças e eles querem ser reis lá. Com Chekhov, os diretores são muito mais suaves, porque eles sabem que se assim forem a Chekhov, eles o destroem. Eu acho que a abordagem de um diretor deve sempre depender da necessidade da peça. Eu acho que a melhor dinâmica de palco vem quando eu sou aceito como um irmão que tem bons olhos. Eu gosto quando os atores me pedem para ajudá-los. Se eu sou forçado a me intrometer e dizer algo para um ator que não está querendo ouvir, é um pesadelo. Eu preciso de um ator que me pergunte: "O que você vê?" e então se eu sou capaz de lhe dizer o que eu vi e eu vejo o brilho nos olhos do ator, "Oh sim! Eu compreendo, eu tenho que mudar isto", eu posso continuar e estou feliz.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 2 - Existe alguma diferença de abordagem para você entre dirigir uma peça e dirigir uma ópera? Ou você trabalha as óperas mais ou menos da mesma maneira como você executa suas peças?

STEIN - Eu tento cuidar de ambos da mesma maneira, mas é simplesmente impossível. Se eu faço uma ópera, o que raramente faço, em primeiro lugar eu tenho que aceitar que eu não sou o elemento mais importante. É a música que tem a parte primordial. Desta maneira, eu tenho que aceitar o papel secundário ou um papel ainda menor. Porque a pessoa mais importante é o maestro. A pessoa de importância secundária é o cenógrafo e depois talvez o diretor. Agora, nos últimos vinte anos nós vimos muitos crimes cometidos nos palcos porque pobres diretores choravam por atenção. Eles inventaram coisas ridículas e isto não ajuda. Também há mais desenvolvimentos a serem vistos nas óperas, mais e mais cantores querem atuar no palco. Só Deus sabe porque! Eu às vezes penso que isso é porque suas vozes não são muito boas e eles tentam esconder isto com a atividade de um palco. Por mim tudo bem. Quando eu estou dirigindo uma ópera, sou guiado pelo princípio de que tudo que eu faço no palco é para melhorar a capacidade da platéia, não para entender, mas para em primeiro lugar escutar a música de uma maneira melhor. Por exemplo, se você tem cantores fracos, é melhor não inventar cenários gigantes onde as vozes são perdidas, mas sim pequenas caixas de madeira. Você pode fazer cem coisinhas como estas que façam com que os cantores se sintam felizes e a platéia capaz de ver os cantores e entender melhor a estrutura da música.

Servir é engraçado e o diretor deve aprender isso muito cedo. Esta é a minha opinião. É possível que existam outras opiniões no assunto, eu gosto de dar prazer a alguém. Eu não teria sido capaz de organizar um teatro por vinte anos se eu não tivesse sido capaz de ser um diretor técnico ou dramaturgo para outro diretor caso alguma coisa desse errado. Eu adorei ser o dramaturgo de Deborah Warner quando ela fez *Coriolanus* em Salzburgo. Algumas vezes é muito bom não ter todas as responsabilidades. Você tem que perceber isto na ópera. Se você puder trabalhar assim, isto pode ser muito divertido, especialmente se os músicos forem bons, como a minha colaboração com Pierre Boulez, que é um músico fantástico. Você pode aprender uma enormidade de coisas dos músicos e cantores, mas eu não posso pôr no palco uma ópera todo ano – é impossível e me mataria. Eu sempre deixo a distância de três anos e isso é bom.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 3 - O que que você achou de criar seu próprio *Julius Caesar*?

STEIN - Esta foi uma experiência muito especial porque em um festival é melhor você fazer algo que não seja feito em todo lugar. Salzburgo é um festival de produção, não é como Edimburgo, que é um festival receptor. Todas as óperas e produções teatrais são criadas lá, então em sete dias nós temos sete estréias. Por isso, de maneira a ter pessoas lá, faz-se necessário fazer coisas que não estão em todos os palcos. Nós também temos que respeitar lugares especiais. A peça fundadora do festival de Strasburgo foi encenada por Max Reinhardt, o famoso diretor alemão. Foi a peça *Everyman*, traduzida para o alemão por Hugo von Hofmannsthal e foi produzida ao ar livre em frente à catedral, em uma cidade onde 65% do tempo chove. Eles sempre tiveram em Salzburgo a tendência a usar espaços especiais. Todo o festival localiza-se nos estábulos do Arcebispado de Salzburgo. Eles nunca criaram uma casa propriamente dita para o festival ou nada parecido, então para o teatro nós temos um lugar que é chamado Felsenreit-Schule, que é uma escola de equitação para o verão. É um espaço cortado numa enorme pedra. É um espaço que não tem moscas, nada. É só a parede. E ele tem um guarda-chuva enorme que significa que o espaço pode ser fechado quando chove. Então eu propus que este grande espaço, que tem aproximadamente 50 metros de comprimento e em que sentam 1.500 pessoas, seria usado para fazer as peças de Shakespeare, que funcionam melhor em um espaço semi-aberto; peças onde se faz necessário gritar um pouco. Desta maneira eu pensei que seria bom fazer *Coriolanus* ou *Julius Caesar* e também depois colocar outra peça romana, *Antony and Cleopatra,* e isso possivelmente foi um erro, porque *Antony and Cleopatra* são coisas completamente diferentes. Isto não tem nada a ver com o tema e eu tive um grande problema ao trazer isto para este espaço. A outra coisa a respeito deste lugar durante este festival, é que tudo é realmente focado no festival, como em Edimburgo e outras locações de festivais. E Salzburgo, de certa maneira, é uma cidade muito menor, com apenas uns cem mil habitantes. Para ópera, existem muitas pessoas prontas para serestas, porque para eles é divertido participar no palco. E então eu decidi fazer *Julius Caesar* com 250 extras, não é que eu pense que precisasse de 250 extras para fazer *Julius Caesar*, você pode fazer com quatro ou menos. Este não é o problema. Disseram que Shakespeare tinha 18 extras para este propósito. Para mim foi engraçado e funcionou maravilhosamente bem porque esses 250 amadores gostavam de trabalhar. É do meu princípio sempre lidar com os extras da mesma maneira que eu faço com as estrelas, eu não tenho nenhum problema com isso. As estrelas, logo, não gostam de mim (eu tenho estas tendências igualitárias, eu não sei de onde elas vêm. Talvez por eu ser um protestante alemão). Era teatro amador no final, é claro. Foi uma experiência muito bonita. O público gostou e a crítica odiou. Isto acontece com freqüência com meus espetáculos.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 4 - Você disse que trabalhou com os russos porque você pensou que eles seriam maravilhosos para as tragédias gregas, e que você poderia ensiná-los algo a respeito do trabalho de coro. Você pode fingir que somos russos e no coro?

STEIN - É claro que a decisão de como criar e encenar o coro é uma decisão que o diretor tem que tomar. Nós temos que decidir como fazer com que essas 12 pessoas falem ao mesmo tempo o mesmo texto. Nós não temos esta tradição. E não é somente o nosso teatro que perdeu isso, a tragédia grega também dispensou isto. As peças de Eurípides podem facilmente ser encenadas sem um coro. Em Ésquilo, é diferente. Na *Oréstia*, o coro é extremamente importante. Dois terços do texto são do coro. O coro dá nascimento a tudo e no final o coro é o protagonista. É o promotor público no processo contra Orestes. O coro tem seu papel. Então a decisão é normalmente deixá-los cantar, porque nós fomos informados de que o coro grego cantava e dançava. Isto é normalmente feito com máscaras, danças e canções. Ninguém entende nada e todo mundo fica extremamente cansado porque dois terços do texto são dançados e cantados num tom só.

Eu achei esta aproximação impossível, especialmente porque o texto do coro é a parte mais moderna da peça, a mais interessante para nós. É interessante, não só por ser poética mas por ser altamente política. É a respeito de políticas. O coro está falando a respeito de seus problemas na cidade. Eles estão falando de uma maneira política que realmente reflete o papel dos dominadores e da comunidade, e não unilateralmente, mas de pontos diferentes. Eles estão mudando suas posições, discutindo todos os ângulos e não achando saída. Por exemplo, eles falam de Agamenon, seu rei, e rezam para que, tendo ganhados a guerra, ele volte para casa e uma vez mais tome posse do governo. Ele volta e, ainda rezando, eles dizem: "Oh! Deus, não. O que ele fez lá? Talvez isto tenha terríveis conseqüências para nós pelos pecados por ele cometidos lá, matando todas essas pessoas. Oh! Deus, eu não quero essa vingança," e assim por diante. E no final eles dizem "eu não quero ser vencedor, absolutamente não. Eu não quero ser um vencedor e destruidor de cidades. Eu quero viver a minha vida calmamente" e então, no instante seguinte, eles continuam, "mas por outro lado, eu não quero gastar o resto da minha vida na escravidão". Esse tipo de linguagem de coro é tão fascinante e fantástica para nós que no final do século XX conseguimos compreender que o pensamento político real envolve pensar em contradições, não ter uma saída de segurança através de uma ideologia ou outra. Lutando a cada minuto pela verdade, avaliando cada lado, isto está no coração de todos os políticos. Nós fomos forçados a redescobrir isto no final do século XX.

Foi por causa disto que eu resolvi cortar toda música, a toda dança e emergir no sentido da peça. Isto é a única coisa que realmente nos é transmitida. Então, o que propus aos alemães, quando eu trabalhei com alemães, foi o mesmo princípio que eu propus aos russos: falar estes textos fazendo-se compreender. E isto tem por conseqüência um tipo de barulho feito por 12 pessoas tentando falar, tentando dar direção ao que está sendo dito. E depois, lentamente, eles encontram os meios de pôr isso em conjunto; falando, algumas vezes cantando, dizendo: "Você fica com as três primeiras palavras, depois você fica com as três próximas palavras, mas isso tem que soar como uma frase". Isso é um exercício de disciplina, de pensamento, de reflexão e se você trabalha isso muito bem, no final isto torna-se música. Com atores russos, isso é maravilhoso.

A língua russa é muito apta porque ela é muito mais musical que o alemão, e muito mais próxima do que os especialistas acham que o grego antigo soava. Toda a seção do coro era, do ponto de vista musical, muito melhor do que nas produções alemãs. Por outro lado, de certa maneira, os russos tiveram problemas com a filosofia grega. Mesmo a filosofia grega, sendo a base da filosofia européia e pensamento, alemães e ingleses também tiveram problemas com isto, mas nem de perto tão desesperadamente como o dos russos. Eles não podem entender que numa peça grega a prece a um deus comece com a reflexão sobre o significado deste deus. A grande prece a Zeus em Agamenon começa com dúvidas: "Qualquer que seu nome possa ser". Os russos acham impossível rezar quer quem seu nome possa ser. Todos os russos são profundamente ortodoxos, até os mais ateus. Então foi terrivelmente difícil. A prece reafirma como Zeus chegou ao poder, cometendo um ato terrível contra seu pai. Como você introduz isso numa oração? Se você está falando deste tipo de briga, falando primeiro de Uranus, e depois Cronos e depois Zeus, fica claro que Zeus também está sob o perigo de ser destronado. Esse é o pensamento grego e é muito difícil transmitir isso a um russo. Eu não consegui prever isso e isso foi o meu maior problema. O final da oração é quando Zeus nos dá a possibilidade de obter sabedoria através do sofrimento. Esta é a famosa lei de Oréstia, tirada da realidade da existência humana. A única ajuda é que você tem a sabedoria através do sofrimento. Esta é a lei que nos dá Zeus. O final da oração diz que, aparentemente, as virtudes dos deuses são terrivelmente forçadas dentro de nós porque os deuses podem fazer o que eles querem, governando todo mundo. Isto é cheio de ironia, cheio de contrastes e cheio de um comportamento profano anti-Deus.

Os russos não compreendiam o que falavam porque não conseguiam sentir isso. Eles são religiosos, e profundamente irracionais através da história russa. Eles têm um senso de tempo que difere completamente do nosso. Alguns tipos de pensar do oeste europeu são difíceis para os russos de acompanhar. Isto fica especialmente claro na atuação deles porque a sua força está no sentir da emoção ou transformar o sentir em profundo, prolongá-lo, algo que nenhum alemão conseguirá. Os alemães podem produzir emoções enormes, mas sempre em explosões – Bum! – e acabou. Então você tem que esperar a nova explosão. Esta é a maneira de atuar alemã, uma maneira expressionista de estilo. Os russos podem entrar em uma emoção e continuar dentro dela, soluçando por 25 ou 40 minutos. Eles podem também falar ao mesmo tempo, me maravilha saber que eles podem fazer as duas coisas: chorar e falar Tolstói ou quem eles quiserem. Isso é incrível, mas também faz-se necessário dizer: "Pare agora !" De qualquer maneira, para a tragédia grega, é fascinante ter este tipo de poder visível à sua disposição.

GIORGIO STREHLER

Visto por Bertold Brecht como o sucessor natural de seu trabalho, Giorgio Strehler, o fundador do Théâtre de l'Europe em Paris, é um dos mais importantes artistas italianos do século XX. Por mais de quarenta anos, Strehler criou um repertório teatral enorme e este processo envolveu um estilo de produção que sintetizou os elementos mais importantes do teatro europeu.

Nascido em Trieste a 14 de agosto de 1921, Strehler tinha sete anos quando mudou-se para Milão, onde em 1947 ele iria formar o Piccolo Teatro, a qual o seu nome está associado desde então. Tendo sido treinado como ator na Academia de Filodrammatici de 1938 a 1940, ele começou a sua carreira de direção em 1943, três anos depois de atuar em numerosas companhias de teatro, estabelecidas e experimentais. Sua primeira produção foi de três peças de um só ato de Pirandello, um autor a quem Strehler voltou inúmeras vezes. É uma marca na longa carreira de Strehler como diretor a volta aos mesmos teatrólogos, e também redirigir as mesmas peças em momentos significativos. Os seus primeiros passos como diretor foram interrompidos pelo serviço militar e a sua internação num campo de prisioneiros de guerra (onde ele caracteristicamente repetiu as três peças de Pirandello), mas depois do final da guerra ele voltou para Milão, onde juntou forças com o crítico Paolo Graci para persuadirem as autoridades civis milanesas a fundarem um novo teatro na cidade. Em maio de 1947, o Piccolo Teatro abriu as portas com a produção de Strehler de *Ralé*, de Gorky, numa temporada que também incluiu sua primeira produção de *Harlequin, o Servo de Dois Mes-*

tres, de Goldoni, que continua no repertório do Piccolo até hoje. Strehler a dirigiu seis vezes e em 1987 pela última vez (a produção do adeus), apesar de somente dois atores terem tido o papel de Arlecchino.

Os princípios fundamentais estabelecidos para o pequeno Piccolo Teatro continuam a ser grande fonte de influência no trabalho de Strehler: o teatro como serviço público e a tentativa de ganhar uma platéia nova e maior através de um trabalho profundo do texto. Com o estabelecimento do Piccolo por si só na primeira década de seu trabalho, Strehler pôde gradualmente reduzir o gigantesco volume de trabalho conseguido nos anos de abertura quando ele regularmente dirigia doze ou mais produções a cada estação e somando a isso uma grande quantidade de produções de óperas no Teatro alla Scala, de Milão. Nos anos de 1962-3, a única nova peça dirigida por ele para o Piccolo foi, *A Vida de Galileu* de Brecht. A quantidade de teatrólogos dirigidos por ele neste período é grande. Mas gradualmente começam a emergir autores-chave e peças. Os muitos que ele revisitou, Shakespeare, Goldoni, Chekhov, Pirandello e Brecht, aparecem como uma marca distinta na sua caminhada teatral. O seu desejo de voltar a certos autores e textos nos dá idéia da coerência da continuidade de Strehler e luta sem fim por um teatro onde a humanidade é chamada a ser reconhecida por si só (Strehler, *Per un Teatro Umano*, pp.151-2). A continuidade do seu trabalho também se deve muito à sua longa relação de trabalho com dois cenógrafos: Luciano Damiani e Ezio Frigerio. O aprendizado de Strehler baseou-se sempre em pesquisa detalhada, demonstrando interesse na metodologia da atuação e da fluidez histórica e contemporânea da função de um texto. Acima de tudo, isto demonstra que o teatro de Strehler diz respeito à tradição e à transformação.

Brecht assistiu às últimas semanas de ensaio da *Ópera das Três Vinténs* em 1956 e louvou-a como melhor que sua própria produção em 1928. Após isto, Strehler dirigiu mais 14 produções de Brecht, incluindo diferentes versões da mesma peça e a adaptação para o palco dos escritos de Brecht. A análise objetiva que Brecht trouxe ao teatro Strehler procurou unir, levando em conta as tradições naturalistas de atuar e o estilo lírico do palco italiano, criando uma qualidade distinta que caracterizou todo o seu trabalho. Ele clama que aquilo que Brecht lhe ensinou é o valor de um teatro humano que vai além do próprio teatro.

Em quatro produções-chave durante os anos 80 ele elaborou o tema da ilusão de poder através de representações críticas de *The Tempest*, de Shakespeare, em 1983, *The Tempest*, de Strindberg, *A Ilusão*, de Corneille, de 1985, e *O Grande Ato Mágico*, de De Filippo, em 1986. *The Tempest* foi a peça por ele escolhida para a sua primeira estação no Odéon de Paris como diretor do Théâtre de l'Europe, que ele fundou com o apoio do conselho da comunidade européia e do governo francês. Apesar de não ter deixado inteiramente o Piccolo, esta nova fase de trabalho longe de Milão foi uma pausa importante para Strehler e ele dirigiu o Théâtre de l'Europe até 1989, quando ele passou-o adiante para seu antigo assistente, Lluís Pasqual. Mesmo antes de começar este período no Odéon, era intenção de Strehler a criação de um teatro europeu no Piccolo, na crença de que pessoas cultas tinham um papel estabelecido na criação de uma Europa que fosse além das instituições políticas. Como o Piccolo foi concebido por ter uma razão social clara dentro da municipalidade milanesa, Strehler agora achou uma função crítica para o teatro na Europa que reconhecesse, respeitasse e desafiasse limites de identidade, língua e cultura. Como sempre, ele perseguiu sua visão de um teatro como maneira de modelar os contornos de uma nova realidade, engendrando dúvidas, fazendo perguntas e desmitificando os supostos problemas do mundo.

O Projeto Fausto, visto de várias formas no Piccolo, entre 1989 e 1992, representa o que Strehler descreveu como o ponto final ideal de todo seu trabalho no teatro. Caracterizado por pesquisas exaustivas e longo tempo de ensaios, a grande produção de duas partes do *Fausto* de Goethe trouxe Strehler ao palco para atuar como o protagonista. Ele pinçou a duração e a profundidade deste clássico humanista da literatura européia contra o que ele vê como o deplorável desperdício da cultura de massas da mídia contemporânea. O evento de teatro, único e sem precedentes, como uma atividade humana coletiva (que é tanto moral em intenção como educativo em seu propósito) continua a ser o centro do trabalho de Strehler.

OUTRAS PRINCIPAIS PRODUÇÕES INCLUEM:

I giganti della montagna, de Luigi Pirandello. Piccolo Teatro, Milan, 1947. Schauspielhaus, Zürich, 1949. Schauspielhaus, Düsseldorf, 1958. Teatro Lirico, Milan, 1965. Teatro Lirico, Milan, 1966.

Sei personaggi in cerca d' autore, de Luigi Pirandello. Théâtre Marigny, Paris, 1953.

A *Villeggiatura* trilogia, de Carlo Goldoni. Piccolo Teatro, Milan, 1954. Burgtheater, Vienna, 1974. Théatre de l'Odéon, Paris, 1978.

Il giardino dei ciliegi, de Anton Chekhov. Piccolo Teatro, Milan, 1955, 1974.

Coriolano, de William Shakespeare. Piccolo Teatro, Milan, 1956.

Io, Bertolt Brecht, de Bertolt Brecht. Piccolo Teatro, Milan, 1965, 1975, 1979.

(*O Jogo dos Poderosos*) adaptação *Henry VI*, partes. I-III, de Willian Shakespeare. Teatro lirico, Milan, 1965. Felsenreitschule, Salzburg, 1973. Burgtheater, Vienna, 1975.

King Lear, de William Shakespeare. Piccolo Teatro, Milan, 1972.

Don Giovanni, de W. A. Mozart. Teatro alla Scala, Milan, 1987.

L'isola degli schiavi, de Pierre Marivaux. Piccolo Teatro, Milan, 1995.

CRÍTICAS AO SEU TRABALHO:

"Strehler nos oferece uma forma condensada de dramatização, um comando sem paralelo da total capacidade do teatro. Ele combina o senso estético de beleza com uma eficiente examinação crítica da nossa sociedade, ele se esforça em levar a platéia às alegrias do teatro, assim como uma séria reflexão a respeito da natureza humana e do mundo."

(Odette Aslan, "From Giorgio Strehler to Victor García". Modern Drama, 25, Nº 1, março de 1982, p. 124).

"Strehler representa a grande tradição cultural do pós-guerra de Brecht, Jean Vilard e do nosso próprio festival de Edimburgo. Isto representa a corrente humanista na iluminação e cultura européia e desafia a tendência local dos críticos que definem Schwarzenegger e TV a cabo como arte. Strehler trabalha no mundo que ele herdou."

(Michael Coveney, "An Island Free from Arnie's Grip", *Observer Review*, 8 de janeiro de 1995, p.10).

MATERIAL BIBLIOGRÁFICO DE IMPORTÂNCIA:

Balme, Chistopher. 'Giorgio Strehler's Faust Project: Signification and Reception Strategies'. *New Theatre Quarterly*, 9, Nº 35, agosto 1993, pp.211-24

Battistini, Fabio. *Giorgio Strehler.* Rome. Gremese, 1980.

Hurst, David L. *Giorgio Strehler.* Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Kennedy, Dennis, ed. *Foreign Shakesppeare: Contemporary Performance.* Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Nadotti, Maria. 'Stages of Strehler'. *Artforum*, 28, December 1989, pp. 117-24.

Ronfani, Ugo. Io Strehler: *Conversazioni con Ugo Ronfani*. Milan: Rusconi, 1986.

Strehler, Giorgio. *Per un teatro umano*. Milan: Feltrinelli, 1974.
Trousdell, Richard. 'Giorgio Strehler in Rehearsal'. *Drama Review*, 330, 1986, pp. 65-83.

GIORGIO STREHLER – EM RESPOSTA ÀS QUESTÕES ENTREGUES A ELE PELOS EDITORES E POR ELI MALKE, EM 4 DE OUTUBRO DE 1995

PERGUNTA - É muito importante que cada diretor tenha tido uma experiência em atuar?

STREHLER - Pessoalmente, eu acho ser indispensável que o diretor tenha tido alguma espécie de experiência. Eu acho que ele tem que ter tido a experiência de ser um ator e de ser um bom ator. Isto não quer dizer que alguém que queira ser ou se chame diretor não necessite das qualidades que são específicas para a função: habilidade na comunicação, oferecer uma crítica pertinente, uma cultura profunda e de longo alcance – pela qual eu não quero dizer uma cultura literária. Eu acho que é crucial que um diretor conheça música e que tenha uma sensibilidade para ela. Eu não gosto e não confio em diretores "literários" ou diretores cuja principal preocupação é o visual. Ainda mais que eu acho que sem uma certa forma mental dialética, habilidade de ver e argüir através de diversos pontos de vista, habilidade de trabalhar com os atores em coletividade, cenógrafos, músicos e assim por diante, seria errado terse uma profissão que em última análise é imperfeita e imprecisa como a de um diretor de palco.

Eu adoro o teatro que é "feito" e não um teatro do qual se fala a respeito. Eu vejo o palco como o lugar da verdade, onde descobrimos as nossas próprias verdades, as dos outros, e as existentes no texto que é o primeiro movimento de cada *show* que fazemos. A procura da verdade sem desvios no texto, a dolorosa procura para o trabalho dramático da arte, estas são funções essenciais de um diretor. Ele tem que trabalhar não somente pelo lado de fora mas também do mais íntimo. Ele tem que estar inteiramente envolvido no espetáculo, e ao mesmo tempo ser capaz de se ver, como se ele estivesse sendo visto. É por isto que é útil, necessário até, exercer-se o teatro por dentro, conhecer o ofício daqueles que interpretam os textos através de suas vozes, seus corpos, sua própria inteligência e sensibilidade. Pois o teatro é feito de carne, sangue, som, pensamento.

Somente através do ensaio final do palco, somente por atuar uma parte ou partes de você mesmo, sendo de maneira real ou potencial, que o diretor pode descobrir a verdade que está procurando. Mero conhecimento, seja poético, literário, plástico ou fônico, não é suficiente.

O caso de um maestro é muito instrutivo. É impensável que um maestro saiba a respeito da música mas que ele não saiba tocar pelo menos um dos instrumentos da orquestra. Maestros devem saber tocar (e alguns deles foram grandes pianistas, violinistas ou celistas, como Toscanini). Eles têm que conhecer a técnica de instrumentos diferentes, suas diferentes características, de modo a serem capazes de dirigir. Eu não entendo porque isto também não é obrigatório para aqueles que querem dirigir espetáculos de teatro. É começando um exercício de humildade, como um simples intérprete, isto é, como um ator, que cada um pode descobrir em si mesmo uma série de disposições mentais, características, qualidades ou mesmo defeitos que nos levem a pensar em nos tornarmos diretores. Quando falo diretor eu quero dizer um ator que deixou o coro de atores e se pôs entre eles e a platéia para ajudá-los a coordenarem seus gestos, compreenderem-se melhor e melhor compreender a ação que eles procuram representar.

Não existe algo como dirigir puramente, ou pelo menos essa coisa não deveria existir assim. Certamente eu considero estes diretores altamente ridículos, por exemplo: produzem uma ópera que é uma espécie de teatro para a música, vangloriando-se de nada conhecerem sobre a música e de não se importarem com a música. E são tantos deles.

PERGUNTA - Como o Piccolo Teatro desenvolveu-se até o presente dia em resposta às mudanças na realidade política?

STREHLER - A relação do Piccolo com a política tem sido muito importante. Eu não estou falando sobre a "politicagem" dos políticos, mesmo que eu tenha sido um deles e ainda sou um; eu tenho como fardo o fato de sentar no Senado italiano e no Parlamento europeu. Eu falo de política no conjunto de "idéias fundamentais". A história do Piccolo é a minha história. E eu estou envolvido na história como um homem e o teatro que eu faço é inevitavelmente envolvido da mesma maneira, é "engajado". Esta é uma palavra com que as pessoas se admiram hoje em dia. E de alguma maneira elas estão certas, pois muitos crimes artísticos têm sido justificados em nome da "arte ideológica". Mas o meu engajamento é parte da minha vida e eu não considero minha arte como tendo um lugar fora da vida. Não é um escape da vida ou um feriado. Para mim arte é um reflexo da vida no mundo mas, ao mesmo tempo, eu nunca amei o texto dramático pelo seu conteúdo, independentemente de sua verdade estética. Na arte, forma e conteúdo são uma só coisa. Não existe conteúdo que necessite verdadeiramente da representação teatral que já não tenha em si mesmo uma poética e realidade estética – ou está em busca dessa realidade. Assim como nenhuma beleza estética, nenhuma harmonia ou discordância de forma podem ter uma razão para existir no teatro se não contiverem em si mesmas algo para ser dito. É por isso que a história do Piccolo é uma história com a estética experimentada no tempo presente. Ele seguiu suas contradições esposando certos pontos de vista e opondo-se a outros. Ele tem tentado falar à sua platéia a respeito de dúvidas e esperanças, certezas e confusões, usando a poesia como seu meio. O que nós chamamos inapropriadamente de beleza – a união orgânica de significado e sentimento. Cada dia é diferente de qualquer outro. Cada idéia ou forma muda com o tempo, mudam imperceptivelmente para os atores a cada dia que eles representam. Através de um período de anos, essas mudanças podem ser vistas muito mais claramente. O difícil é ser fiel à sua autêntica vocação em meio às mudanças de moda, apesar de nossas próprias falhas, nossas própria fraquezas e cegueira. De qualquer maneira, se alguém está sempre em busca, não é verdadeiramente cego. Se você está sempre em busca, você nunca fica parado; isto não significa que não se tenha uma certa idéia do mundo e uma certa atitude a respeito da vida.

PERGUNTA - O que significa a idéia de uma trupe para você? O que muda para você quando você trabalha fora do Piccolo?

STREHLER - Eu tenho uma idéia enraizada e antiga do que significa uma trupe. Eu adoro teatro quando é uma família, uma fraternidade, uma casa cheia de parentes, crianças e primos. Isto não quer dizer que eu veja a família como pura harmonia pois a família é também um espaço de dissidência e abandono. Mas o teatro para mim, como um lar, é o único em que o esforço é válido. Não por ser mais fácil trabalhar com pessoas que você conhece e conhece bem, mas porque o momento de verdade de qualquer teatro não é produzir um só espetáculo, mas construir algo que dure através do tempo. Um teatro que não consegue permanecer, que não pode abrigar muitos talentos diferentes (homens e mulheres) de maneira que eles possam viver juntos e permanecer juntos com um só objetivo – contar da melhor maneira aquilo que eles sabem, estórias humanas, (verdadeiras ou falsas, quem se importa?), a outros seres humanos, a cada noite – este teatro não vale de nada e é por isso que minha vida no teatro tem sido identificada com a vida de um teatro. Isto é porque a trupe do Piccolo mudou de espaço por 50 anos necessariamente, inevitavelmente, não através da ruptura ou conflito, mas sim pela passagem do testemunho dos membros mais antigos aos mais novos, que por sua vez transmitiram-nos ainda a outros que vieram depois deles.

O Piccolo é um teatro que tem, e para mim essa é uma visão de glória, a visão de uma trupe familiar. Com certeza, eu fiz *shows* em outros lugares (não muitos), por exemplo, na Alemanha, Áustria e França. A cada vez a composição da companhia foi decidida de acordo com critérios diferentes. Mas eu acho que a cada vez fui capaz de recriar, de uma certa maneira, a trupe impossível que eu estou sempre a buscar, e em um espaço de alguns meses, construir uma companhia desde sua fundação. Meus atores, que não são atores do Piccolo, são até hoje meus companheiros em diferentes partes da Europa – para mim eles não são simplesmente atores ou técnicos por profissão. Isto me levou a pensar finalmente que a idéia do teatro como um grupo de pessoas que se juntam para trabalhar duro, porém alegremente, que sabem como amar e perdoar uns aos outros e que estão felizes no que é ao mesmo tempo terrível e a mais bonita profissão no mundo, não depende simplesmente de um lugar no tempo. Talvez dependa muito mais da capacidade humana – de méritos e faltas – do diretor. Se ele tem amor por eles, respeito por eles ou não.

PERGUNTA - Por que você fundou a União dos Teatros da Europa em Paris? Quais são os objetivos e a função dessa associação? Por que isto é importante para você?

STREHLER - A União dos Teatros da Europa foi criada após a fundação do Théâtre de l'Europe em Paris. É uma associação livre que conta hoje em dia com 16 teatros públicos na Europa como membros, com o propósito de ajudá-los no intercâmbio de trabalho, espetáculos, idéias e expressões. E também no intercâmbio de autores, diretores, atores e cenógrafos. É um instrumento de compreensão mútua e assistência para nós em nosso trabalho. O potencial deste empreendimento no campo do teatro é enorme. De qualquer maneira, a verba limitada que nos foi dada pela comunidade européia e pela França (que é de qualquer maneira o único país europeu que contribuiu financeiramente) nos impede empreender o que podemos e deveríamos estar fazendo. De qualquer maneira, muito já foi feito. Neste momento, há uma produção de *A Midsummer Night's Dream*, de Shakespeare, sendo ensaiada com cinco atores vindos de cinco nações diferentes, cada um falando sua própria língua no palco. Talvez isso seja, para o meu gosto, um exemplo extremo – uma "ousadia", um desafio. Mas nós estamos nos aproximando do momento em que uma geração de atores europeus será bilíngüe ou trilíngüe. Esses atores formaram a base para um novo teatro europeu. Tudo aponta nesta direção.

Isto não significa que os teatros nacionais de diferentes países devem parar de atuar nas suas próprias línguas e tradições. A Europa que eu prevejo é feita de diversidade e particularidade.

Não uma Europa padronizada, mas uma Europa mais fácil e com mais trocas significativas de idéias, talentos, habilidades, métodos e estilos. Esta Europa pode ser uma grande fonte de força para sustentar o que é comum na nossa cultura humanística, que hoje sofre uma profunda crise.

PERGUNTA - Quem foram os seus mestres e de que maneira eles o influenciaram?

STREHLER - Meus mestres foram ao mesmo tempo muitos e poucos. Muitos porque muitas pessoas, sem sabê-lo, me deram muito, quando eu estava aprendendo minha profissão e continuo até hoje. Eu nunca fui ao teatro e saí de lá sem ter aprendido algo. Eu sempre aprendi algo de um espetáculo. Em última instância, eu aprendi como não fazer algo, o que já é muito.

Existem maneiras incontáveis de ser um mestre para alguém. Mas o meu aprendizado mais direto e essencial eu devo a Jacques Copeau (e, através dele, a Saint-Denis). Eu tomei dele o senso de sagrado do teatro e do texto, um tipo de nudez e junto com isto a luta comigo mesmo para ser modesto, para não fazer tudo o que se quer, mas o que o trabalho em si mesmo pede é só isso. Isto é essencialmente uma idéia jansenista de teatro, uma concepção religiosa, apesar de eu não ser uma pessoa religiosa. Mas o que é religioso senão o ato (vamos voltar ao significado etimológico da palavra) de se juntar e colocar juntos (religar) coisas, palavras e pessoas, o teatro? O que é a busca pela verdade, pela autenticidade? A única oração que talvez seja possível para quem não tem fé.

O próximo dentre os meus mestres seria Louis Jouvet – e ele com certeza foi um mestre! Ele também foi um aluno de Copeau mas seu trabalho teve uma ênfase completamente diferente. Jouvet foi a pessoa que me ensinou a me escravizar pelo teatro; que me mostrou o triunfo do teatro, mas também sua extrema vaidade. Existia em Jouvet uma contradição entre uma visão estética de sua profissão e uma teatralidade irrepreensível, sempre ávida por sucesso. Ele não era como Copeau costumava insinuar no final da sua vida, quando ele dizia: "Ah! Jouvet só se interessa pelo sucesso". Para Jouvet, o sucesso era a única maneira de estar junto aos outros. Ele o buscou, mas não a qualquer preço: pelo contrário. Você tem somente que pensar no seu *Don Juan* ou seu *Tartufo*. Especialmente o último – impetuoso, duro, sem concessões. "Molière é um autor trágico", ele diria, que trabalhou como um ator cômico". E é por isto que ele era tão notório, tão freqüentemente criticado ou odiado, mesmo que fosse um sucesso com a platéia.

Talvez seja por isso que eu também acredite neste encontro com a platéia. Mas sem fazer nenhuma concessão para conseguir isso. Eu sou muito duro comigo mesmo, com a platéia, e com o trabalho de arte. Eu não faço nada de maneira a ser agradável. Mas ao mesmo tempo é óbvio que o nosso trabalho como atores é dar prazer aos espectadores. A qualidade deste prazer depende da nossa habilidade de sermos artistas e, ao mesmo tempo, sermos aqueles cujo propósito seja comunicar. Jouvet também me deu a sua concepção do que é ser ator – isto é, da sua solidão, dos seus extremos, seu retraimento em face da humanidade. Isto é um dos perigos do teatro. É que fechà as suas pessoas num círculo de costumes e rituais, cortando-os, de várias maneiras, da vida. Isto é o que a um certo ponto aconteceu até com Brecht.

Brecht foi meu último e verdadeiro mestre na arte e na vida. Ele resolveu para mim o dilema com o qual me achava confrontado há bastante tempo: se nós temos que dar tudo para o teatro, se o teatro é um lugar misterioso, sagrado e inviolável, onde fica o homem nisto tudo? O homem, com suas idéias, suas contradições e suas crenças? São todas essas coisas opostas ao teatro?

Jouvet não tinha o senso da história. Ele não era realmente parte da vida. Brecht me ensinou e ensinou a todos nós que somente vivendo como homens, com nossas próprias particularidades, nossos próprios pensamentos, nós podemos fazer face ao dever do teatro. Quanto mais você assume o seu papel como membro de uma sociedade, quanto mais você se coloca ao lado de outros homens, quanto mais você participa da história, não importando o lado, então mais você vai descobrir a respeito dos personagens que você tem que interpretar, porque um personagem não é uma abstração imutável. É uma realidade mutante, apesar de permanecer fundamentalmente um. Você precisa ver o teatro como um lugar de mutabilidade, de dialética, e você precisa ter a coragem para ser uma coisa, não tudo, expressar uma possibilidade contida no personagem e no texto, e não todas elas. O teatro onde não existe um ponto de vista é um teatro vazio.

Brecht me ensinou a dúvida, a essência fundamental da dialética. Viver dialeticamente consigo mesmo e o mundo é difícil, mas para mim é essencial. Dialética não significa que você acredite que tudo é somente contradições e que seja impossível ter suas próprias idéias e lutar por elas, tanto na vida como na arte. Mas que você pode sempre mudar suas idéias, que você não está preso à vida por uma ideologia, que você também pode procurar a verdade em opostos. Para aqueles entre nós que fomos seus alunos, a idéia de Brecht como stalinista e um retórico do marxismo autoritário sempre nos pareceu um erro grotesco. Brecht foi um socialista liberal a maior parte da sua vida. Ele pertenceu à grande minoria do socialismo real, aquela de Rosa Luxemburgo, Korsh e muitos outros. Ele detestava o realismo socialista de Zdhanov. Ele lutou por um teatro de razão que não excluísse as emoções. Para ele, o pensamento crítico não poderia ser privado da sua visão irracional, sua dimensão poética. O teatro da razão, desta maneira, deve ser capaz de comover pessoas, muito mais do que um teatro feito apenas com emoções.

Existe também o lado técnico que eu aprendi de Brecht. Brecht, na minha opinião, foi um diretor muito grande. A sua visão da arte de um ator e diretor é a mais abrangente que eu conheço, mesmo que seja verdade que seus escritos sobre os assuntos sejam freqüentemente muito teóricos, muito secos. Qualquer um que tenha ficado perto dele por um tempo, como eu, retirou desta experiência uma lição fundamental.

E também no final eu existo, com certeza, como mestre de mim mesmo. Eu mesmo me ensinei muita coisa, aprendi, através da minha experiência, a minha própria maneira de fazer teatro. Nós somos todos nossos próprios mestres, para o melhor ou para o pior.

Por trás de todas essas figuras, existe, como sempre, a sombra de Stanislavsky, e a grande e contraditória experiência dos seus alunos, o primeiro entre eles Vakhtangov.

Você pode ter um mestre cujo *show* você nunca viu? Eu acredito que sim, se você tem o amor e a paciência de saber como ler o que ele deixou para trás e tentá-lo no palco. Mas esse tipo de legado tem sempre suas limitações. O teatro não dura. Nós somos parte disto somente enquanto sobrevivermos. Poetas, por outro lado, sobrevivem. Esta é a grande diferença entre o ator e o poeta, que escreve. Muitos diretores e atores terminam pensando serem eles mesmos os autores dos trabalhos que eles encenam, isto é um erro fundamental.

PERGUNTA - O que você mais gostaria de mudar na maneira como os atores são treinados hoje em dia? Existem coisas que os atores de hoje em dia não sabem como fazer, comparado com seus predecessores em gerações anteriores? E são eles capazes de trazer à tona algo que os marque como diferentes?

STREHLER - O meu trabalho com o ator é levar a ele a certeza de estar alerta, dar ajuda, encorajamento e crítica a encorajar o seu amor e estimular nele a crítica, para que ele não seja somente um ator passivo. Neste sentido, eu acho que os atores contemporâneos estão muito "pessoais", isto é, acreditam somente neles e no que eles acreditam ser o texto e o personagem, ou eles são "objetos", que esperam que o diretor lhes diga o que fazer e o que pensar. Nenhuma dessas categorias de ator tem muita utilidade para mim. Para mim, um ator tem que ser objeto do texto e ao mesmo tempo estar envolvido com a fantasia, liberdade e criatividade. Ele deve ser capaz de propor soluções novas e originais. Os atores de gerações antecessoras tiveram que cavar por eles mesmos, fazer tudo sozinhos. Isso os levou a uma terrível incompreensão e para soluções teatrais que eram com freqüência falsas ou muito confortáveis; mas isso os obrigou a serem criativos e não meros instrumentos. O problema todo é ser um instrumento que toca por si só a música que deve ser tocada, um instrumento que tem o seu próprio caráter, a sua própria personalidade. Ultimamente, a dificuldade terrível em ser ator é que você tem que tornar-se o instrumento que toca por si só, mas segue as notas dadas por um outro. Para mim, este trabalho deve ser sempre um ato de amor. Sem amor, sem compartilhar este trabalho junto, o teatro não existe.

PERGUNTA - É possível treinar diretores? E se sim, como?

STREHLER - É muito difícil treinar alguém para ser diretor. Não existem métodos aprovados. A única maneira que conheço é dar às pessoas jovens uma base no trabalho de ator (e isto em si mesmo contém tantos problemas!), desta maneira, para alguns dos estudantes, tê-los ao meu lado durante os ensaios. Desta maneira eu mostro a maneira como eu faço, não que eles queiram fazer a coisa da mesma maneira, mas sim que ele possam ver "como" o teatro é feito. Então eu lhes dou algumas responsabilidades diretas, porém limitadas. Responsabilidades maiores àqueles que tenham obviamente maior predisposição para guiar um espetáculo. Assim por diante, até o ponto onde eles tornam-se diretamente e unicamente responsáveis pelo trabalho de teatro. Então cada um tem que agir por si próprio. Considerando o treinamento que eu, como outros, recebemos no teatro, cada ator está sozinho para encontrar o seu caminho. Ele deve ter tido alguém por trás dele oferecendo ajuda a todo momento. Mas isso é tudo.

PERGUNTA - Como o papel de diretor evoluiu durante os anos? Essas mudanças foram benéficas para o teatro?

STREHLER - Certamente o papel de diretor é o que podemos chamar de problema contemporâneo. Desde, digamos, Stanislavsky, o papel e, acima de tudo, todos os métodos que vêm junto, mudaram, mas não é uma mudança fundamental. Estilos mudaram, mas muito freqüentemente é só uma mudança de maneirismos ou moda. O trabalho de diretor continua o mesmo de sempre. Esse não é o problema. O problema é a ênfase excessiva dada ao diretor, que nas últimas décadas foi mais longe do que na ênfase colocada nos atores desde o século 18, isto não é saudável. Ao invés de você ir ver como o senhor X ou a senhorita Y estão neste ou naquele papel, agora a platéia vai para ver como é a produção do Senhor X ou da Senhorita Y. Mas no teatro você deve ir para ver e ouvir o que o trabalho de arte tem para te dizer. Você não deve ir para ver como um ator interpreta Hamlet ou o que um diretor pensa a respeito de *Hamlet*. Você deve ir na esperança de lhe ser dado somente Hamlet, produzido e atuado de maneira artística e correta. O diretor se tornou uma espécie de estrela, como os grandes atores do século 18 e do começo do século 19. Tudo deve ser trazido de novo para um equilíbrio. O nosso papel é ensinar as pessoas a amarem o teatro em toda a sua complexidade e, acima de tudo o texto. Isto não é fácil; o teatro é uma arte que deve ser comunicada por outros. Esses outros existem, eles estão lá, eles falam, eles choram, eles riem, eles morrem, e a platéia termina identificando-se com eles como únicos protagonistas do espetáculo, mas eles não são. E isto é falta dos atores e dos espectadores que, com freqüência, precisam amar ou odiar os atores de maneira a poderem amar o teatro. Os diretores têm contribuído muito para a invenção do teatro moderno, mas eles têm também, com freqüência, dado uma imagem esquematizada do que é o teatro.

PERGUNTA - Você de vez em quando continua a trabalhar o espetáculo após a primeira noite? Por que você escolhe produzir por uma segunda ou terceira vez uma peça que você já produziu?

STREHLER - Eu nunca retrabalho um espetáculo, uma vez começado. Eu não tenho tempo, e talvez também não tenha o desejo. Mas de vez em quando eu junto atores e mostro os seus erros. Mas com mais freqüência são eles que me dizem onde errei e me mostram a reação da platéia. Mas nós só ensaiamos de novo se houver uma pausa de mais de quatro meses, ou mudança no elenco.

Pelo fato de eu algumas vezes produzir trabalhos que eu já dirigi, essa é uma oportunidade de refutar uma crítica que tiver sido feita com freqüência. Por décadas pessoas deram crédito a esta mentira, talvez porque a vida de *Harlequin, o Servo de Dois Mestres*, se estendeu por quarenta anos, quase que sem interrupções, e algumas pessoas pensaram que foi sempre a mesma produção. Ao contrário: tivemos ao menos seis versões diferentes do Harlequin com atores diferentes e somente Ferruccio Soleri, no papel principal, não foi mudado. Antes dele, o papel foi por quinze anos de Marcello Moretti, mestre de Soleri. Esta estória, por si só, mereceria uma sessão só para ela. Porque isto foi verdadeiramente uma aventura extraordinária. À parte Harlequin, em cinqüenta anos de trabalho no teatro, eu proporcionei mais ou menos 250 espetáculos de teatro e 45 óperas. Então os chamados *remakes* constituem uma pequena proporção do todo. Isto fugiu às proporções por vários daqueles que trabalharam naqueles *shows* de uma maneira, se não diretamente deplorável, pelo menos historicamente inexata.

Vamos dar uma olhada na realidade. Eu produzi *The Tempest*, de Shakespeare, por duas vezes, cada uma bastante diferente da outra. Depois de muitos anos eu senti necessidade de conversar com a peça de novo, após a minha versão da juventude – certamente muito juvenil. A segunda "Tempestade", mais de vinte anos após a primeira, é um dos espetáculos que me é mais querido, e que para mim, de uma certa maneira, tencionava cancelar o outro, que foi um *show* ao ar livre, e de crítica quase que insuficiente. Depois de muitos longos anos, eu sinto ter compreendido o que é *The Tempest*, ao menos uma parte, que obra de arte absoluta ela é. Como é interminavelmente profunda, e quanta maturidade requer para ser produzida.

Por duas vezes eu montei o *O Jardim das Cerejeiras*, de Chekhov, e os meus motivos foram os mesmos: produzir um novo *show*. Não um *remake,* mas uma versão nova e completamente diferente do texto, com o mesmo título.

Por três vezes eu fiz *A Ópera dos Três Vinténs*, de Brecht: uma vez em 1956, novamente alguns anos mais tarde, principalmente porque mais ou menos metade do elenco original estava morto, ou não estavam mais na minha companhia. O segundo *show* era muito parecido com o primeiro, mas com mudanças radicais no período e vestuário. A terceira produção foi alguns anos atrás, em Paris. Eu trabalhei com atores franceses, alemães, poloneses e italianos. Isto foi um exemplo do Théâtre de l'Europe. Esta versão me pareceu certa, e muito próxima das outras duas, apesar de estarmos num país diferente. A platéia gostou muito do *show*; os críticos odiaram. Eu ainda não sei porque, mas suponho que nunca saberei. Certamente em grande parte foi um julgamento político: eram os últimos dias do governo socialista na França, havia um grande sentido da restauração por vir. Mas isso não é suficiente. Para mim, continua um mistério. Eu tive a oportunidade de ver na televisão extratos do *show* e ainda não consigo ver o horror que eu cometi, mas o contrário, de fato. Quando um jornalista francês me perguntou a respeito da reação, eu respondi que pela primeira vez na minha vida eu me senti totalmente perdido para dar uma explicação. De qualquer maneira, isto é o passado e o que me interessa agora é o futuro.

PERGUNTA - Quais são os seus projetos teatrais a curto e a longo prazo?

Strehler - Agora eu estou começando a ensaiar *O Avarento, de Molière*, é meu segundo Molière(o que é muito pouco, depois de *O Misantropo*). Entretanto, no Teatro Studio há uma temporada começando, dedicada a Brecht. O festival de Brecht durará um ano e forçará a *intelligentsia* e a platéia a mais uma vez fazerem as pazes com Brecht, que nestes últimos anos tornou-se uma espécie de poeta maldito. Da minha parte, eu estarei produzindo *A Boa Mulher de Setzuan*, que eu considero uma obra de arte. Eu colocarei no palco *Mãe Coragem*, sem brincadeiras a respeito de sua modernidade, mas com música e ligada aos dias de hoje, como foi feito na França. Estou preparando um novo programa com as músicas de Brecht e vou fazer uma leitura de *A Vida de Galileu* na primeira pessoa e farei uma noite a respeito Brecht, o poeta esquecido. Eu darei três palestras públicas com demonstrações de alunos da minha escola a respeito do teatro épico e dialético. A Turnê européia de *A Ilha dos Escravos*, que tem sido grande sucesso de crítica e público, continuará e em Viena, no Burgtheatre, a versão alemã de *Os Gigantes da Montanha* continuará.

E para o futuro, em 1997 faremos 50 anos de Teatro Piccolo e esperamos que finalmente, após 10 anos de espera, o novo teatro esteja terminado. Um teatro moderno, com capacidade para 1.100 espectadores. Não será um teatro de ficção científica ou ultramecanizado. Será um teatro onde muitas coisas serão feitas manualmente.

No momento estou contemplando novos projetos. Eu certamente produzirei as *Memórias de Carlos Goldoni*, um evento teatral que eu criei a partir de um texto das memórias de Goldoni e de resto eu não posso dizer muito mais. O que me parece uma eternidade, eu tenho me sentido incapaz de ter coragem para fazer *Antony and Cleopatra e Hamlet*. Talvez seja este o momento, não?

PERGUNTA - Qual é a relação entre o Strehler homem de teatro e o político Strehler?

STREHLER - A relação comigo mesmo é uma relação de lealdade dialética. O político Strehler, ele não é só um político simplesmente, sua política é também a política de teatro. Isto não quer dizer que eu não intervenha no debate político europeu ou no meu país. Mas eu faço isso depois ou junto ao teatro. O teatro sempre vem primeiro, mas não sem relação com o resto. Eu penso que tenho um defeito ou qualidade, eu não sei qual: mas por ter sido sempre consistente comigo mesmo, ou quase sempre, eu sou o que eu penso e me expresso através da política ou através do diálogo, usando meios diferentes nos dois casos. Não há conflito, não há abismo. Meu teatro não é um teatro político como tal, mas ele não pode deixar, de certa maneira, de ser político, assim como as outras coisas. Tem que ser assim porque eu sou assim: um homem de teatro, mas também um homem na história. Eu não posso ser um sem o outro. Eu estou sempre procurando pelo que é justo, pelo que é verdadeiro, pelo que é poético.

PERGUNTA - Você organizou vários projetos de grande escala – *Fausto*, o ano de Brecht etc. Conte-nos como eles foram planejados, como você atrai público para projetos tão longos que pedem muita atenção; quais são os riscos financeiros e como você explica o sucesso que você sempre teve nessas empreitadas?

STREHLER - O projeto Fausto foi criado para levar à realização do Fausto integral durante um período de quatro anos. Quando nós percebemos e eu primeiramente admiti que isto não seria possível por razões de tempo, habilidade e dinheiro, o projeto transformou-se em pesquisa de fragmentos em Fausto.

No final dos quatro anos, nós representamos, comigo no papel de Fausto, cerca de 6.500 versos tirados de duas partes que formam o trabalho. Nós não fizemos cortes, nós estávamos procurando maneiras diferentes de representar o trabalho. Algumas partes foram deixadas completamente de fora e nós dizemos quais e porque, outras foram feitas com total produção, outras foram simplesmente lidas por mim e por outros atores. Nós dividimos os fragmentos por quatro noites, cada qual com duração de aproximadamente duas horas e meia. Então, a partir de Fausto nós fizemos um espetáculo que durou dez horas. Nós necessitaríamos de muito mais que isso se tivéssemos feito o texto integral.

Com certeza, esse trabalho incluiu uma tradução completamente nova das partes que encenamos, que foi para mim o maior trabalho literário que eu fiz em toda a minha vida. Para conseguirmos produzir pelo menos metade de Fausto ou, de fato, mais da metade, todos nós tivemos que abrir mão de quatro anos de nossas vidas. E durante este tempo eu não pude somente pensar em Fausto – eu tive que manter o Piccolo Teatro funcionando. Mas, durante todo esse tempo, Fausto foi a nossa principal obsessão. Financeiramente, foi muito caro fazê-lo, mas na sua forma, o *show* era quase pobre: muita iluminação, música e vestuário, o mínimo de cenário (um espaço circular, um pequeno espelho d'água no centro, uma espiral mágica para o teto e isto foi absolutamente tudo).

Fausto foi também um exercício vivo para a escola. Todos os meus estudantes do primeiro e segundo anos fizeram parte dele como se fosse uma aula e eu acho que essa lição, que teve lugar não numa sala de aula, mas no palco, com a platéia, ensinou aos estudantes mais do que dez anos de uma educação formal. Hoje em dia eu estou mais convencido de que alguns aspectos à parte, a arte de um ator é para ser aprendida, não em recitando-se uma cena no tablado, de frente ao professor, mas no palco, mesmo que se tenha apenas um papel sem fala.

No que diz respeito à platéia, Fausto nos ensinou que às vezes nós temos que ter fé em grandes trabalhos e na platéia contemporânea, mesmo quando muita televisão levou a uma degeneração do gosto. Todas as noites o Teatro Studio (410 lugares) esteve lotado e no total o público foi novo e surpreendente: cerca de 70% deles eram jovens, muito jovens. Para muitos, era a primeira vez que pisavam num teatro e eu tenho certeza que essa primeira experiência foi decisiva na melhora do padrão da vida espiritual deles.

JATINDER VERMA

Em outubro de 1994, James Woodall, escrevendo no *Observer*, proclamou Jatinder Verma como "um dos mais talentosos diretores trabalhando no teatro britânico hoje", confirmando sua reputação de homem que, por vinte anos, tem confrontado a platéia com sua fusão provocativa de tradições teatrais indianas e européias.

Nascido em Dar-es-Salaam, na Tanzânia, em 17 de julho de 1954, chegou à Inglaterra aos catorze anos com o êxodo de quenianos asiáticos de Nairobi. Após receber o First Class Honour em História na universidade de York, completou o seu mestrado em Arte (estudos sul-asiáticos) na Universidade de Sussex antes da co-fundação do Tara Arts em 1976, em resposta à morte de um adolescente em um tiroteio no sul de Londres. Embora a Tara Arts tenha começado como uma companhia de teatro comunitário, apenas saindo de Londres nos fins de semana, ela depois adquiriu prestígio nacional e uma reputação internacional. Em vinte anos, a companhia excursionou com aproximadamente cinqüenta produções, indo de temas baseados no contemporâneo aos clássicos da cena mundial. Em 1986, a companhia deixou de ser apenas uma companhia com verbas locais e regionais para tornar-se a primeira companhia asiática com subsídios vindos do Conselho de Artes da Grã-Bretanha, um *status* que mantém há dez anos. Verma dirigiu, escreveu e adaptou a maior parte das produções de Tara e continua a ser seu diretor artístico. Suas primeiras peças, como *Chilli in Your Eyes* (1984) (sobre um jovem asiático desempregado em Londres) e *Salt of the Earth* (1986) (baseado na vida de Gandhi em Londres) lidavam diretamente com a experiência asiática na Inglaterra, examinando as tensões internas de uma comunidade imigrante no seio de uma sociedade racista. Esta perspectiva não foi perdida nos últimos anos, quando foram adaptados textos clássicos a cenários indianos, tendo como ponto alto as incertezas e aspirações pós-coloniais inglesas por meio de releituras leves e com freqüência irreverentes de textos familiares.

Seguindo o sucesso da sua maravilhosa adaptação de The *Inspector General*, de Gogol, em 1989, no ano seguinte Verma tornou-se o primeiro diretor dentre as comunidades inglesas de imigração a ser convidado a produzir uma peça para o Royal National Theatre, onde ele criou sua própria adaptação de *Tartuffe*, de Molière em 1990. Verma serviu-se de traduções existentes para o inglês do hindi, assim como para o francês, para criar a transformação do original no que ele chamou de uma peça indiana. Este texto diferenciado para produção veio do confronto das formas altas ou baixas de arte, assim como do confronto das culturas européias e indianas. Verma tem enorme prazer na dualidade de estilos de atuar e procura sempre revelar a ressonância e dissonância no encontro cultural que ele cria. A produção incorpora habilidosamente técnicas de dança do Kathak e música de Khayal com Bhavai e outras formas de divertimentos hindus, criando assim uma produção ricamente sensual e intensamente física, que nunca perde a sua força cômica na poderosa leitura filosófica e política que Verma deu à peça.

O ecletismo que é identificado no trabalho de Verma não é casual. A conexão que ele faz entre as culturas européias e indianas são na íntegra a sua própria pesquisa para uma compreensão melhor do que é ser um hindu na Inglaterra hoje em dia. Ele se inspira nas dezenas de séculos da tradição indiana de atuar e revela que o teatro europeu continua na adolescência, mas também reconhece a tradição literária européia, que formou a sua educação e que ainda alimenta o seu trabalho. A relação que ele explora entre a Índia e a Inglaterra faz parte do legado literário britânico desse século. Mas nunca antes isso havia sido explorado com tanta vitalidade, integridade e teatralidade nem com tal rigor intelectual. Em outubro de 1993, Verma dirigiu a Tara Arts na sua primeira tradução de Shakespeare e escolheu o conflituoso campo de batalha de Troilus e Cressida para alcançar o seu desafio teatral visualmente poderoso. A produção encontrou um contexto racista muito forte para sua peça nas raízes históricas e seus reflexos em eventos contemporâneos na Bósnia, enquanto a companhia de atores de várias nacionalidades lutava como troianos, com costumes e instrumentos de uma antiga civilização hindu. Emocionalmente carregada, esta produção elegíaca nem sempre encontrou a graça da crítica, mas provocou um intenso debate e um profundo respeito por Verma por sua busca contínua em lidar com as realidades multiculturais do teatro e da sociedade.

Com *The Bourgeois Gentilhomme* (1994), Verma voltou para Molière e produziu uma leitura farsesca e robusta da peça, que experimentou com a linguagem física e verbal do teatro. A sua exploração da linguagem inglesa (suas mudanças lingüísticas) engajou o texto e o público numa série de negociações que refletem a crença de Verma em que asiáticos, por serem imigrantes, são pessoas "traduzidas", ou transformadas. Em 1995, Verma retorna ao Royal National Theatre para co-produzir com a Tara Arts uma versão de *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand, modernizando a peça para os rajais ingleses de 1930. Uma vez mais trabalhando com Magdalen Rubalcava, que produziu os cenários para o Tara Arts nos últimos dez anos, Verma traduziu e adaptou a peça em associação com distinguido tradutor Rangit Bolt.

Verma é palestrante freqüente em conferências, universidades, nas rádios e televisões britânicas e no exterior. Em 1989 ele deu a palestra Sir George Birdwood na Royal Society of Arts e o discurso principal na primeira conferência de teatro asiático em Birmingham, em 1994. Em 1990 ele foi agraciado com o prêmio especial Time Out, por sua ligação entre as culturas asiáticas, européias e britânicas.

OUTRAS PRINCIPAIS PRODUÇÕES INCLUEM:

Danton's Death, de Georg Büchner. Tara Arts, London and British tour, 1989.

Oedipus the King, de Sófocles. Tara Arts, London and British tour, 1990.

Heer-Ranjha, adaptado do poema épico, de Waris Shah. Tara Arts, London and British tour, 1992.

CRÍTICAS AO SEU TRABALHO:

"(As produções de Jatinder Verma) são os exemplos mais consistentes e brilhantes, para o todo do teatro inglês, de quantas possibilidades existem através do realismo dramático. São uma janela no mundo, tão bem sucedidas quanto as temporadas internacionais, e de uma sensibilidade moderna no trabalho. Elas reinventam os clássicos, elas não meramente revivem os clássicos."

(Jim Hiley, *Kaleidoscope*, BBC Radio Four, setembro de 1994).

"Trabalhar com o Jatinder é sempre uma experiência excitante e enriquecedora. Ele tem um enorme dom de ultrapassar as barreiras da língua e da cultura no teatro, para trazer idiomas tradicionais e modernos. Ele faz você repensá-los. Ele é duplamente inspirador, muito humano e engraçado – somente ele poderia ter achado a palavra "Binglish".

(Cicely Berry, diretora de voz da Royal Shakespeare Company, entrevista inédita setembro de 1995).

MATERIAL BIBLIOGRÁFICO DE IMPORTÂNCIA:

BRACE, Marianne. "After Bollywood, Binglish". *Independent*, 9 november, 1994, p. 25.

OWESU, Kwesi, ed. *An Anthology of Black Arts and Culture: Storms of the Heart.* London: Camden Press Ltd, 1986.

VERMA, Jatinder. "The Challenge of Binglish", in Patrick Campbell, ed. *Analysing Performance*. Manchester: Manchester University Press, 1996, pp. 193-202.

WOODALL, James. "An Indian Gentilhomme". *Observer Review*, 30 de outubro de 1994, p. 6.

JATINDER VERMA NO DEPARTAMENTO DE DRAMA DA UNIVERSIDADE DE MANCHESTER, 10 DE FEVEREIRO DE 1995

VERMA - Eu gostaria de começar com uma estória que eu gosto muito, que soma o porque eu estou no teatro e qual é a minha atitude com relação ao teatro. A estória é a respeito da origem do teatro e vem de um tratado indiano sobre a arte de atuar, que foi escrito mais ou menos no século quarto d.c.. No meu ponto de vista, é o manual mais abrangente a respeito de teatro existente no mundo. Ele não fala somente a respeito de como os atores devem alcançar os diferentes efeitos em cada atuação, mas também analisa os diferentes tipos de peças, os diferentes tipos de espaços onde estes diferentes tipos de peças devem ser encenados, e cada tipo diferente de platéia para esses tipos de peças. É o mais extraordinário tratado de teatro.

Mas começa falando sobre a origem desta nova forma de arte. A estória conta que houve uma época, claramente anterior à existência dos mortais, em que os deuses estavam em estado de absoluto pecado – "enchendo a cara" todo o tempo, tendo todo tipo de prazeres, e você pode imaginar tudo que eles estavam fazendo. Então chegou um momento em que três deuses principais vieram a um homem chamado Bharata. Bharata é também um nome genérico para a Índia, mas vamos supor que havia um homem chamado Bharata. E os deuses disseram: "Escute, nós estamos em má situação, você pode vir com uma forma nova de conhecimento. Uma forma de conhecimento que será um deleite para os olhos e para o ouvido e, mais importante, ensinar a nós, os deuses, um modo melhor de viver". Bharata concordou e foi para o Himalaia por um ano e um dia escrever o seu tratado para sua nova arte. Quando terminou, ele passou essa nova forma de conhecimento para sua centena de filhos (os hindus também eram muito prolíferos naquela época), e eles tornaram-se a primeira companhia de teatro do mundo. Naturalmente, eles tiveram que fazer sua primeira apresentação, então todos os deuses se reuniram para assistir a essa nova forma de arte e sua trupe começou o trabalho. Por alguma razão, durante a apresentação, os cem filhos de Bharata acabaram chateando os deuses. Como se pode imaginar, os deuses ficaram terrivelmente irritados, levantaram-se e baniram os filhos de Bharata para a terra, para exercerem essa profissão entre meros mortais como perpétuos estrangeiros.

Esse é o porquê de eu estar no teatro. Essa é uma estória absolutamente perfeita e eu posso pegar três correntes dela. A primeira é a noção de provocação. Eu continuo me perguntando: "Por que?": Eles foram comissionados pelos deuses, então por que eles sentiram necessidade de difamá-los? Será que eles não poderiam se segurar? Eles não poderiam apenas fazer um bom *show*? Por que eles sentiram ser imperativo fazer o que eles fizeram? Não será porque eles eram crianças sem regras? Pode ser que eles fossem brincalhões. Pode ser que eles fossem malandros. Todas essas qualidades são o que fazem um ator. Um ator é um estranho. Nós estamos fora da sociedade, de alguma maneira. Nós também temos grandes altos, sem o uso de qualquer droga, ou nós temos grandes baixos. Normalmente os baixos são quando estamos sem trabalho. Mas nós não podemos resistir a esta coisa que todos os atores têm em comum, que é o espírito brincalhão: o querer representar é próprio da natureza do ator. É esse espírito brincalhão que é inicialmente uma provocação, porque em qualquer lugar do mundo a platéia geralmente não está ligada com o grupo: o teatro requer algum tipo de barreira para atuar.

O teatro é definido como um conflito entre duas forças contestadoras, que de uma maneira ou outra é resolvido, isto também é essencialmente a natureza de se ser ator. Esse sentido de provocação é algo que, na Tara Arts, nós adquirirmos antes de pensarmos a respeito. Eu encontrei essa estória na metade da minha carreira, então não foi algo que me inspirou no comecinho e de que certa maneira me fizesse ser provocativo. A primeira produção de Tara Arts foi uma peça escrita em 1917 por um homem chamado Tagore. Em 1913, ele tornou-se o primeiro não-europeu a ganhar o prêmio Nobel de Literatura. Hoje em dia, com certeza ninguém o conhece. Nos primeiros anos deste século ele foi de grande influência na filosofia de Fabian, que hoje em dia representa grande parte de pensamento do partido trabalhista inglês.

Tagore escreveu essa peça em 1917 porque ele era contra a primeira guerra mundial. Ele era um pacifista convicto e decidiu que a única maneira de levar adiante seu ponto de vista era escrever esta peça. Extraordinariamente, ele não escreveu o que era esperado dele, o que teria sido uma peça contemporânea. Ele escreveu uma peça situada na Bengala do século 16, de onde ele é proveniente. A peça diz respeito ao vício poderoso do dogmatismo, às pessoas se atendo a uma idéia sem noção alguma de humanidade e assim sendo levadas ao derramamento de sangue. Parece-nos surpreendente ter havido um escritor escrevendo sobre questões concernentes ao nosso mundo, mas que não tenha sido conhecido nessa época em que nós tenhamos escolhido esta como nossa primeira peça.

O próprio ato de encontrar um texto desconhecido ou que fazia parte da história oculta da Inglaterra nos colocou uma linha de provocação. Certamente isto era um confronto: quem é esta pessoa, como é que vocês estão fazendo essa peça? Nós fomos mais longe ainda, ao adaptar esta peça de maneira a comentar acontecimentos contemporâneos: Irlanda, a relação entre brancos e asiáticos, e com certeza entre asiáticos entre si. Foi um olhar doloroso. E sem sabermos, nós chegamos à posição de críticos da sociedade. E isso sempre nos levará a estranhas posições, mas essa é a única coisa de real valor. Essa é a única responsabilidade que teremos se estivermos no teatro, aceitando o fato de que nós não estamos no teatro simplesmente para nos divertirmos: apesar de nos divertirmos também, é claro.

Mas também existe outro lado que vem dessa história. Sempre mordemos a mão que nos alimenta. Isto é algo muito caro ao meu coração, levando-se em consideração que naquele momento nós éramos mantidos pelo Conselho de Artes e outras entidades.

Levando-se em consideração que as estruturas das entidades de arte estão começando a se desmantelar, somos cada vez mais forçados a ter patrocinadores mais comerciais. Como é que nós continuamos nesse caminho? Barclays Bank ou Lloyds Bank ou alguém mais nos dá dinheiro para produzir uma peça. Qual a nossa responsabilidade? Dar-lhes o que eles esperam? Uma vez mais, eu olho de novo para essa estória e digo: "Não. Engane-os. Use-os de qualquer maneira. Conte a eles todas as mentiras do livro. Agradeos, mas então faça o que você achar necessário e o que você sentir que seja certo. Se isso significa pisarmos nos pés deles, corra o risco". Você ficará surpreso ao saber quantas pessoas realmente aceitam a crítica. É mais fácil o dito do que o feito e, uma vez mais, tenho que me referir a experiências anteriores.

Após nossa primeira peça, começamos a conviver com nossa própria comunidade ao sul de Londres. As pessoas pensavam que éramos um pouco estranhos, mas ao menos estávamos fazendo algo que era parte de nossa cultura : "Ao menos, eles não se perderam e estão fazendo Shakespeare, assim sendo, nós podemos tolerá-los". Dentro da comunidade local existe um festival anual que é o festival de Ramayan e esta comunidade organiza um grande dia com uma enorme variedade de *shows*. E normalmente eles querem ter uma peça. Após três anos, eles nos disseram : "Por que vocês não fazem uma peça no Ramayan?" E eu pensei :"Que idéia maravilhosa". Pois todo o festival é baseado neste épico.

Existem somente dois grandes épicos hindus. Um é o Ramayan e o outro é o Mahabharata. O Ramayan é uma espécie de Odisséia, a não ser pelo fato de que a Odisséia, em comparação, parece mais uma viagem através da costa Adriática, enquanto o Ramayan atravessa todo um continente. O Ramayan, através dos anos, tem sido apropriado por diversas forças religiosas, logo seus personagens, hoje em dia, viraram ícones. Eles são muito mais santos do que os outros. A relação entre o marido e sua esposa é extremamente pura; ela é totalmente leal e todo o resto. Mas no épico original quando não havia nenhuma conotação religiosa a respeito deste homem em particular e esta mulher, e as aventuras pelas quais passaram. De sua própria vontade, ela vive com ele 14 anos no exílio, e então é seqüestrada por um sujeito mau. Ele a consegue de volta e depois manda-a para o exílio. A razão por que ela é exilada é que ela teve contato com outro homem, e assim sendo, o desonrou. Este não é o seu sentimento mas sim o sentimento de uma sociedade, então ela tem que encarar o exílio. Nós achamos que valia a pena examinarmos isto, então concentramos toda a peça nesta mulher e na maneira como ela via o marido. Naturalmente, a peça não correu tão bem assim e, em meio a essa celebração por causa de nosso donativo, o dinheiro que nós seríamos pagos, o dinheiro de nossa próxima peça, nos foi tirado. Sobrevivemos a isto, mas não era nossa intenção ter esta doação retirada. A intenção foi a de usarmos este dinheiro para fazer o que queríamos. Nós esperamos, com certeza, que as pessoas estivessem conosco. Não foi assim que aconteceu; então vamos deixar isso de lado.

Existe uma terceira idéia proveniente dessa história que me é mais querida. É o momento em que os deuses dizem aos filhos de Bharata que eles estão exilados para exercer a profissão deles entre meros mortais perpétuos. Isso é obviamente importante para mim, justamente por ser esta a minha situação como pessoa, sem levar em conta que eu sou uma pessoa de teatro. Veja o que tenho diante de mim. Essencialmente, eu sou um forasteiro, pela cor da minha pele. Isto não quer dizer que eu tenha uma índole agressiva, mas isso é um fato da Inglaterra moderna. A Inglaterra moderna se caracteriza por forças opostas, certos tipos de cercas. Uma das cercas é a da cor, especialmente de imigrantes de cor ou seus descendentes. Essa é uma realidade mais grotesca, mais profunda do que eu esperei que fosse o caso. Quando nós crescemos, no sentido do início do nosso teatro, a inspiração era com certeza o racismo. Foi a morte do jovem Sikh em South Wall, a oeste de Londres, uma área predominantemente asiática. Um garoto de 17 anos foi morto. Neste momento, os fundadores da companhia estavam em outros lugares, menos em South Wall, mas cada um de nós, embora em lugares diferentes, reagiu da mesma maneira. "Pela graça de Deus, cá estou eu." Ele não foi morto porque era Gurdip Singh Chaggar, ele foi morto porque era um paquistanês. Qualquer um de nós poderia ter estado nesta situação. Esta mistura de raiva e a tentativa de compreender o acontecimento, e a tentativa de dizer algo, nos levou a montar nosso teatro. Mas isso também nos levou à esperança de isto ser algo de uma geração. Afinal de contas, nós somos a primeira geração de imigrantes. "Isto não pode continuar, isto não pode durar". Para o meu horror, eu tenho que aceitar que, se algo aconteceu, foi o aumento disto.

Quando ouço falar a respeito de homens de sessenta anos, donos de lojas no sul de Gales, serem carregados para fora de suas lojas e surrados com barras de ferro ao ponto de perderem os sentidos, quando eu ouço falar de um garoto de Bengala de 17 anos sendo abatido e apanhando de uma maneira tão violenta que seu coro cabeludo descola do crânio, eu me pergunto o que está acontecendo. Eu tenho que aceitar, com certeza, que a diferença de cor não é algo que nos traga paz. Está lá; isto pode ser menos falado agora, mas está nos infectando. Nós temos que reconhecer isto, nós temos que falar a respeito disto. Nós temos de lidar com isso, de alguma maneira; o silêncio não deve ser o legado que nós deixaremos para a próxima geração. A atitude de "não vamos falar a respeito disto", o que Walpole chamou de deixar os cachorros repousarem, não resolverá este tipo particular de problemas, para este tipo particular de relações. Isto é uma fraude.

Dentro disto, eu me digo, "Certo, eu aceito o fato de ser um forasteiro, mas um forasteiro com um certo tipo de ambivalência: eu falo como qualquer outro fala, eu vivi através do mesmo sistema. Eu posso estar dentro, mas eu também tenho consciência de que eu nunca estarei dentro." Qual é a virtude em ser um forasteiro num trabalho como o que eu estou fazendo como uma pessoa de teatro? Está exatamente em uma pessoa de teatro não ser parte de qualquer sociedade. Nós não podemos nos dar ao luxo de pertencer a uma sociedade se nos é exigido termos alguma perspectiva crítica a respeito da mesma. Tudo o que eu falei foi em termos de uma sociedade branca, eu posso igualmente falar de uma sociedade asiática. Eu posso ter empatia, eu sou parte desta sociedade e ao mesmo tempo estou longe dela.

Estes paradoxos são vestígios da minha indianidade, que continuam a existir. E a Índia é cheia de paradoxos. Não existe Deus, existe apenas você. E é nesse sentido paradoxal que eu uso a expressão "forasteiro". Eu sei que estou afastado da sociedade, mas de uma certa maneira eu faço parte dela. Esta é a única maneira pela qual eu posso reagir. Eu posso falar a respeito de coisas que outros não considerem interessantes, ou talvez não queiram ver. Isto alimenta a natureza do trabalho.

Recentemente, a característica mais comum do nosso trabalho tem sido as adaptações que fizemos. Ou melhor, os diálogos que iniciamos com os clássicos do palco : Gogol, Molière, Shakespeare e, brevemente, Rostand. Para nós foi um desenvolvimento muito importante pegar algo conhecido da comunidade teatral, ou o público freqüentador de teatro deste país: um texto ícone, que não se pode questionar. Molière é um teatrólogo. Se eu fosse falar: "Nós vamos fazer Kalidas". A maior parte das pessoas perguntaria: "Quem?" Então eu teria de explicar que ele é um teatrólogo e que ele vem do período clássico da Índia. No final, todos estariam cansados. Então eu digo: "Molière" e eles dizem: "Certo, nós vamos agendá-lo". Tudo bem, se este é o caso, mas qual Molière? O Molière de quem?

O primeiro Molière que nós trabalhamos foi *Tartufo*; um do meus maiores interesses sempre foi fazer pesquisas de fundo, não somente a respeito da peça em si, mas o dramaturgo e sua época, de certa forma, porque eu tento pensar a respeito das equivalências. Pesquisando, eu concluí que todo o passado de Molière estava numa companhia itinerante. Isso é fantástico, pois a nossa também é, nós somos também uma companhia intinerante. Molière eventualmente terminou na corte de Luís XIV. E eu pensei: "Isto é brilhante. Veja o que nos aconteceu. Aqui nós temos sido parte desta companhia itinerante e agora eu estarei no National Theatre; se isto não é a corte do rei, o que será?" O trabalho itinerante de Molière foi muitíssimo influenciado pela Commedia dell'arte, que é um tipo popular terrivelmente irreverente de usar movimento, máscaras e música. O que se pode dizer a respeito de uma forma popular proveniente da Índia, que tem exatamente as mesmas características, usando acrobacias, músicas e máscaras? E assim começou um tipo de caminhada, mas durante esta fase eu encontrei algumas cartas escritas por um homem chamado François Bernier, um contemporâneo de Molière. Eles se conheceram na universidade antes de Bernier tornar-se um desses grandes viajantes europeus dos séculos 17, 18 e 19. Ele viajou por todas as partes do planeta e escreveu sobre esses lugares estranhos e exóticos. Aconteceu de ele estar na Índia na época em que um imperador estava morrendo e outro o estava substituindo. O imperador que foi mais ou menos o equivalente de Luís XIV. Ele escreveu inúmeras cartas a respeito da Índia e de pessoas que ele lá encontrou. Em uma das cartas mais memoráveis, ele se referia a um grupo de pessoas chamadas Faquires, que são pedintes ambulantes: homens sagrados que ainda podem ser vistos em todo lugar. Você tem que dar dinheiro a eles, ou comida, ou alguma coisa. Bernier escreveu a respeito destes Faquires, que estavam por todo lado. "Que os céus ajudem a família que não lhes dê as boas vindas, embora todos na família saibam que eles só têm olhos para as mulheres da família". Esta carta foi escrita em 1667. Molière escreveu *Tartuffe* exatamente a respeito deste mesmo tipo de gente. Um homem que finge ser religioso, mas cujos olhos estão firmemente fixados na mulher de um homem chamado Orgon, cuja casa e riqueza ele também pretende tomar.

Eu não quero dizer que *Tartuffe* tenha sido inspirado na Índia. Quero dizer que existem conexões; para mim isto é o caminho que leva à peça. Eu localizo toda a peça na Índia, no período equivalente à escritura de *Tartuffe*, quando o imperador, muito parecido com Luís XIV, adotava uma política religiosa em oposição a uma política social. De uma maneira que, de fato, torna-se uma peça indiana. Nós temos que olhar a respeito disto de uma outra maneira, nós temos que olhar com olhos diferentes; nós temos que olhar isto com os olhos capazes de verem atores asiáticos no palco. Uma de minhas reminiscências mais memoráveis da época do National foi que eu nunca deixei de escutar as pessoas dizerem "Isso é Molière? Eu pensei que nós tivéssemos vindo ver Molière". Eles abriam seus programas e diziam: "Não, são todos nomes hindus." A primeira visão que eles contemplavam era deste bando de escuros belamente caracterizados, terrivelmente sensuais, escutando o som de uma flauta ocidental e falando em urdu, o que com certeza devastava as pessoas: "Que diabos eles estão falando? Será que eles realmente estão falando alguma coisa?"

Então tudo explodiria, porque nós nos demos conta que nós podemos levar as pessoas até certo ponto nesta alienação, mas então nós temos que criar algum tipo de lugar-comum. O lugar-comum foi alcançado pelo fato de traduzirmos no meio da peça, do urdu para o inglês. A pergunta tornou-se: Como você traduz? Como você diz: "isto é uma tradução"? Nós pegamos a melhor maneira que nos era disponível, porque esse é o método pelo qual nós poderíamos ser vistos : o amigo Peter Sellers. A fala traduzida era a mais simples. A atriz tinha um bom domínio do inglês e poderia ter dito : "isto é uma tradução". Então ela fez como Peter Sellers. E imediatamente todo mundo começou : "Oh! meu Deus. O que eles estão fazendo? Eles estão rindo deles mesmos? Eles estão rindo de mim? O que está acontecendo?" Mas isto quebra o gelo e desta maneira as pessoas começaram a chegar-se a nós.

A peça nos oferece uma visão do que eu considero o forasteiro; é uma posição ambivalente. Isto me ofereceu uma maneira de olhar como eu devo apresentar o meu trabalho e realmente tentar iniciar o que eu penso ser o âmago de qualquer diálogo no teatro. Você não pode ter um diálogo concordando um com o outro. Se nós tivermos que constantemente concordar com cada um de nós, então um pensará que o outro é um idiota, um bobão ou está fazendo algo para terminar com o assunto. Nós não vamos progredir. Se você discorda de mim, então existe a possibilidade de progredirmos. Não se pode levar isto muito longe porque poderemos facilmente começar uma briga; e eu não acho que exista progresso na briga, mas isto é onde está a noção exata de ser um forasteiro, em termos de trabalho. A ambivalência de um forasteiro inicia e provoca um diálogo. Não existem vantagens em se ter uma peça de teatro se tudo o que ela faz é confirmar em nós nossas certezas. Hoje em dia, nós vivemos em um mundo muito longe das certezas. Há um outro sentido em que o forasteiro é pertinente à minha própria experiência. A Tara Arts tem sido uma companhia itinerante por vinte anos e no futuro provavelmente ela continuará assim. Uma das alegrias de ser uma companhia itinerante é que nós não tivemos casa, isto é em parte meu passado de imigrante, porque eu tive de viajar. Eu vim para cá; não tive outra escolha. E, como resultado, nada na minha vida recuperará o que eu perdi. A coisa mais importante que perdi foi o sentido de lar. É uma palavra muito poderosa. Se eu tivesse continuado na África, acho que não teria pensado a respeito de lar mas eu sei que é algo que não é mais meu; que nunca fará parte da minha vida. Junto com isto, com certeza, eu perdi algo que pode ser chamado de cultura – um termo enorme e ridículo que pode ser capturado num pequeno som. É um som que eu posso fazer mas este som não existe em inglês. De fato, ele não aparece na maior parte das línguas européias e somente existe nas línguas indianas. Ele reaparecerá. Na perda deste som todo um mundo desaparecerá. Um mundo de literatura, um mundo de poemas, um mundo de música, um mundo de canção. Eu tenho consciência que isto está escapando e que isto é inevitável. E não há nada que possa realmente parar isto. Reaprender a língua não poderá necessariamente parar esta perda, porque o contexto já não existe.

De qualquer maneira eu acredito firmemente que é por eu ter consciência do que perdi e do que estou perdendo, que estou igualmente consciente do que ganhei. Se você não tem idéia do que perdeu, você não tem idéia do que ganhou. Para mim esta também é a maneira que eu usaria para equacionar a nossa situação, como uma companhia itinerante. Nós não temos casa. Logo, conhecemos muitas das virtudes de não se ter uma casa. Não existe uma comunidade em termos de platéia, porque cada vez é como montar a sua tenda e tentar desesperadamente atrair algumas pessoas para virem ver nosso trabalho. Você está a cada vez reconstruindo. Se você tivesse um prédio, você poderia estabelecer-se e existem muitas outras coisas que você poderia fazer, mas nós não temos um prédio e o mais provavél é que não o tenhamos. Eu penso que de alguma maneira isso nos manteve em contato com a natureza do teatro.

O axioma do teatro é que o teatro não é televisão ou filme. Você não pode voltar atrás, você não pode adiantar. Se um erro acontece no palco, você tem que viver com ele. Se uma fala passou ou você inventou um novo movimento, é parte do espetáculo. Isto não será repetido. Mas quando você olha o repertório de companhias, quando nós refletimos sobre o nosso próprio trabalho, quando nós ficamos em um local por três ou quatro semanas, existe uma linha tênue a partir da qual você está no piloto automático. Você está fazendo a mesma cena, você sabe quando as risadas virão, você sabe quando as dicas estão vindo e o que você tem que fazer. E isto não é teatro. O teatro deve ser sempre o viver o momento perigoso do inesperado: como será que essa platéia vai responder? Será que ela realmente vai responder? Provavelmente não; nós tivemos experiências onde as pessoas simplesmente caíram no sono. O que você faz numa situação destas? Você tem que ultrapassar estas duas horas; como acordar esta pessoa? E você continua se dizendo no meio do *show*: "Por que as pessoas vêm ao teatro para dormir? Será que ele não tem uma casa para dormir?" Você tem que fazer algo. Você tem que começar a se mexer, de alguma maneira. Só mesmo por estar em turnê constantemente você encontra estes desafios de vida que representam o teatro. O público de hoje é diferente do público de ontem, simplesmente porque ontem estávamos em Londres e hoje estamos em Manchester.

E a meu entender esta é a única maneira de continuarmos em contato com a natureza do teatro. Os espaços mudam a todo momento. E a maneira como você trabalha dentro destes espaços te modifica. Nós podemos ter ensaiado dentro de um espaço e termos configurado a peça de uma maneira. Este mesmo desenho de espaço, em outro lugar, transforma em brincadeira tudo o que você estava criando. Então você tem que reinventar, recriar; reachar a relação com este espaço e com estas pessoas.

Algumas vezes nós somos surpreendidos. Há alguns anos eu fiz uma produção chamada *Heer-Ranjha*, que é uma versão hindu de *Romeo and Juliet*, um tipo de folclore épico. Nesta peça, existe uma quantidade substancial de linguajar punjabi, incluindo piadas em punjabi, eu esperava que houvesse alguma resposta em áreas urbanas e que lá tivesse gente na platéia que entendesse punjabi e que pudesse ter acesso a isso, mas que também houvesse outras pessoas que não falariam, mas que tudo bem. Esta é a natureza do multiculturalismo; nós temos entre nós um grupo de pessoas, ou tipos de pessoas, que nós não compreendemos. Nós ficamos irritados e assim por diante. Mas ao mesmo tempo, nós encontramos maneiras de viver com isto.

Nós também fizemos uma brincadeira em Buxton, em Derbyshire, e eu pensei que a platéia apreciaria a peça como um espetáculo exótico. Eu fiquei abismado com a platéia. Era um espaço vasto; 150 pessoas vieram e todos eles vieram de novo no dia seguinte para a segunda *performance*. Eles enviaram cartas para nós enquanto estávamos em turnê. Fiquei abismado que eles estivessem respondendo as piadas em punjabi. Isso foi extraordinário; eles estavam lendo o punjabi. Falando com eles, tornou-se claro que nenhum deles conhecia o punjabi, nenhum deles conhecia outra língua que não fosse o inglês. Como é que eles reagiram ao punjabi? Como é que eles souberam que era uma piada? Foi simplesmente por não haver idéias preconcebidas, não tendo escudo entre eles, eles responderam a uma peça de teatro. Eles responderam aos sons, ritmos e gestos dos atores para lhes dar significado. Eles não se basearam na palavra falada. Foi a mais clara demonstração que eu poderia ter esperado de como tirar significado de um espetáculo. Essas pessoas simplesmente tinham um dom extraordinário. Elas estavam preparadas para estarem abertas. E nesta abertura eles receberam, eles responderam.

Estes são momentos extraordinários em que você percebe que chega como um forasteiro e, de repente, você estabelece uma nova intimidade com estranhos. Esta comunidade de pessoas, esta platéia em especial de 150 pessoas e os doze de nós que estávamos no palco, nós éramos a nova cidade neste momento. Com certeza, mais tarde nós poderíamos discordar, mas neste momento nós enriquecemos. Eles enriqueceram porque eles tiveram algo bem estranho, e nós enriquecemos por não termos esperado deles nada como aquilo. Nós percebemos que a comunicação é possível; que é possível ir além das barreiras do estrangeiro.

Neste sentido, viajar tem sido axiomático. Eu creio firmemente que, apesar de haver grandes tentações para nos mudarmos para um prédio – eu posso até sucumbir a alguma destas tentações em algum ponto –, algo morrerá quando nós pararmos de viajar. O que morrerá será o âmago do teatro. Sem dúvida nós estaremos fazendo grandes *shows* e atraindo uma platéia enorme, mas estaríamos perdendo o perigo que está implícito em cada *show*, em cada espetáculo itinerante; o perigo de não saber ao certo o que irá acontecer.

Este tipo de ambivalência é algo que quase faz parte de mim, de quem eu sou. Sendo asiático, também me torno inglês. Eu não sou inglês e aprendi, nos últimos dois anos, a parar de dizer "britânico". Aqui é a Inglaterra; a Grã-Bretanha é algo diferente. Eu tenho consciência de quão inglês eu sou e em que sentido eu sou inglês, especialmente quando eu estou no exterior, especialmente quando eu estou na Índia.

Mas eu também estou igualmente consciente de não ser tão inglês, apesar de ter inventado um termo que descreve o texto falado no nosso trabalho: Binglish. Isso dá vez a risadas porque não sou muito inglês. E isso me parece perfeito. É o conceito correto para articular a minha posição e também o que está acontecendo com a língua inglesa.

Isso requer um gênio. E o último gênio que nós tivemos foi no século 16, num período da história muito similar a esse, e seu nome é Shakespeare. O período foi similar no que diz respeito a um período de grande diversidade, grandes incertezas, grandes colisões de línguas e maneiras diferentes de falar. Saindo disto, levantou-se este gênio que inventou palavras, um vocabulário inteiro que hoje em dia nós consideramos o pináculo de todos os empreendimentos. Se nós quisermos encontrar uma maneira de ser como marcianos e ir para qualquer cidade na Inglaterra e escutar a língua inglesa que está sendo falada, nós ficaríamos surpresos com a variedade e riqueza do que está acontecendo à nossa volta e as mudanças ocorridas.

Pense somente a respeito da comida. Quando eu vim para cá há 26 anos e saía para comer, a minha dieta restringia-se essencialmente a torta de carneiro, peixe e batata frita, pois eu não tinha dinheiro para freqüentar restaurantes melhores onde havia bifes e outras coisas. Hoje em dia, eu não preciso sair para experimentar a comida do mundo, eu só preciso ir ao meu supermercado local e pegá-la, e todos nós fazemos isso. É extraordinário como nos tornamos familiares com as samosas e o chop-suey, os biriyanis, as pizzas, as tortillas e todo o resto. Esta familiaridade também significa, estejamos nós conscientes ou não, que elas tornaram-se parte do nosso vocabulário. Isto eu trouxe para uma das nossas produções. Num determinado momento um personagem é interrompido por alguém que ele não gostaria que o interrompesse, ele virou-se para ele e disse : "Por que você tem que ser sempre um osso no Kebab?" Isso vem de uma frase hindustane que eu adaptei para fazer parte do texto. Pela resposta da platéia, eu soube que eles conseguiram alcançar a mesma imagem de uma platéia hindi. Eles sabiam o que era um Kebab. Com o uso de outros vocábulos, nós estamos também adquirindo outro tipo de sensibilidade. Nós precisamos de teatrólogos que captem isso e criem uma linguagem emergente.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 1 - Você disse uma vez que se vocês parassem de ser uma companhia itinerante, o coração do teatro morreria. Isso não é menosprezar seus atores e sua platéia, baseando-se apenas no espaço físico real para trazer uma nova dinâmica para o teatro?

VERMA - Não, eu não quis dizer que isto seja a única coisa na qual eu acredito. Simplificando, as pessoas de Manchester são diferentes das pessoas de Londres. Se tudo o que eu estivesse fazendo fosse ficar sentado em Londres, eu não poderia esperar ter uma platéia tão diversa vindo ao meu encontro. É nosso trabalho alcançarmos a platéia. Essas platéias, em seus espaços diferentes, são o ingrediente mais importante, e cada espaço destes tem a sua história local, as pessoas podem ter associado este espaço com a dança, então eles chegam com a noção particular daquilo que eles querem ver. Você vai para um outro espaço como em Derbyshire, que tem uma ópera, e as pessoas vão a este espaço esperando ver algo espetacular. Cada espaço tem sua própria história e você não pode deixar de estar atento a este fato, isto é parte das considerações que você leva em conta quando você está em turnê. Mas o que faz o espaço, com certeza, são as pessoas, e elas são o ingrediente mais vital.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 2 - Eu tenho consciência, através de ler e de escutar no rádio, que a cultura indiana ou asiática podem durar horas. Uma música que eu estava ouvindo durou quase três horas. A platéia inglesa em casa levanta a

cada meia hora para uma xícara de chá; no teatro eles levantam a cada quarenta e cinco minutos, eles correm para o bar. Como uma platéia asiática agüenta doze horas de atuação?

VERMA - Nesse exemplo particular que você falou da cantora é ainda mais profundo do que isto. A música provavelmente consistia em não mais do que dois versos – uma meditação a respeito de dois versos. Todo o conceito de música indiana difere da música ocidental. A música ocidental procura atingir um universo em quantidade: através da quantidade de notas de um todo. A música indiana é similar à idéia de William Blake, do universo em um grão de areia. É a permutação sem fim de uma nota ou uma nota e suas meias notas.

Há um estado de espírito em particular que ainda hoje em dia faz isso. Em termos da Índia, existe toda uma quantidade de coisas disponíveis. No campo você ainda pode ver uma peça que dura a noite toda e isto é somente uma cena. O sentido do tempo é que é diferente. Nas línguas faladas ao norte da Índia a mesma palavra para amanhã é também a palavra para ontem: *kull*. Então ninguém tem a noção do que teríamos de passado, presente e futuro. Existe somente o presente, que tem, de certa forma, extensões.

Apesar de dizer todas estas coisas vagamente místicas e filosóficas, na realidade a Índia está experimentando hoje o que você falou: se um *show* dura mais de quarenta e cinco minutos, então vamos jogar tomates. Isto tem a ver com a MTV e uma sociedade tecnologicamente avançada.

Este novo sentido do tempo está infectando todo mundo. Há muitos anos eu me encontrei com um mestre de uma forma de arte particular no sul da Índia que deveria ter na época 87 anos. E eu não pude resistir a pedir-lhe por uma demonstração dos vários aspectos da sua arte. Nós descobrimos que havia uma peça clássica de que nós dois gostávamos. Ele tinha uma experiência de trinta anos de carreira apresentando esta peça e fazendo-a durar muitos dias. Eu não resistia perguntar-lhe se havia alguma diferença entre a época em que ele começou esta peça e agora. O que estava no fundo da minha mente era a impressão do teatro clássico hindu tradicional, como rígido. Nós escutamos estórias de atores que treinaram mais de 20 anos para representar um só papel e que continuaram a fazê-lo pelo resto de suas vidas e que estas peças não mudavam. Eu sempre achei que havia algo errado a respeito desta noção; que não podia ser verdadeira. Desta maneira, eu perguntei a ele a respeito de sua experiência e ele citou uma cena desta peça. O herói morre e então vem o funeral com uma enorme procissão que eventualmente leva à cremação. Ele disse : "trinta anos atrás, quando comecei, eu gastava cinco horas detalhando este funeral, todas as pessoas diferentes que lá estavam; aqueles que gostavam do homem e aqueles que não gostavam dele. As crianças que estavam usando a situação como uma celebração ao invés de um funeral, toda uma miríade de detalhes, de cheiros, dos perfumes das flores, da cor do céu, e a minha platéia estava comigo. No final da minha carreira, eu consegui fazer isso em cinco minutos porque eu sabia que ninguém tinha tempo a perder vendo- me detalhar todos estes personagens. Eles agora são influenciados pela televisão e pelo cinema. Então eu fiz cortes deixando somente momentos de ação e esqueci os discursos filosóficos elaborados, ou passagens líricas. Eu ainda retenho a minha arte, mas eu posso fazer a escolha e isto é algo que eu estou tendo de fazer, não como um exercício pré-planejado; isto vem como resultado de prestar atenção a uma platéia em particular e perceber que eles não estavam lá, comigo. Então essas são liberdades que eu posso tomar". Este é um meio de perceber que na Índia a mesma coisa está acontecendo em relação ao tempo, mas esta estória também nos traz uma outra lição a respeito da imutabilidade do teatro indiano. Mesmo dentro da sua rigidez foi possível mudar, mas houve limites nos quais aquilo ocorreu.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 3 - De onde seus atores vêm?

VERMA: O último veio daqui, do departamento de Drama da Universidade de Manchester! Vários deles vieram de escolas de teatro, vários foram parar no teatro mais ou menos como nós. Aqueles que fundaram esta companhia têm um interesse apaixonado pelo teatro. Mas estávamos bem preparados para copiar qualquer um que nós pensássemos ser melhor do que nós, que eram muitas pessoas. Sem a menor vergonha nós os copiaríamos como um caminho de aprendizado. Nós sabíamos o que era bom e o que era ruim e as pessoas eram atraídas para nós. Também dirigimos uma companhia comunitária de teatro ativa, que nasceu da companhia original. Mesmo quando nos tornamos profissionais, nós a mantivemos. Apesar de não a termos mais, suas ramificações estão todas à nossa volta. Este ano eu fiquei horrorizado com a minha idade porque eu visitei diversos lugares em que de vez em quando alguém chegava e dizia : "Eu tinha quinze anos quando você veio à minha escola falar, é por isso que eu estou estudando teatro". Eu penso : "Que diabos!" Mas é fantástico que alguns asiáticos estejam vindo para o teatro.

Entre asiáticos, o teatro é uma coisa que os margeia. A própria forma é uma coisa de fora para os asiáticos deste país. Para a maior parte das pessoas jovens, quando eles pensam a respeito de espetáculo, eles pensam em cinema, que obviamente é a forma dominante de diversão e que o vídeo tornou ainda mais dominante. Muito poucas pessoas viriam para o teatro pelo teatro em si. A experiência é a mesma praticamente em qualquer escola dramática; eles agora têm que ter muito mais consciência da televisão e do cinema e não de teatro. Eles estão de fato treinando estudantes para serem bons na mídia porque os estudantes querem sair da faculdade para trabalhar na televisão. Os salários são infinitamente maiores do que no teatro, e teatro é trabalho duro. Por que diabos alguém vai querer trabalhar duro pelo resto de sua vida? A vida é curta, de qualquer maneira; quanto mais fácil, melhor.

Eu acho que é uma perda, não só porque muitas pessoas estão indo para a televisão e o cinema, mas porque as pessoas não estão ficando no teatro, tempo suficiente, nem se aprofundando. Pessoas jovens que tiveram sua carreira iniciada na televisão querem fazer teatro, mas são simplesmente incapazes. Existe um constrangimento de estar no palco porque é uma mídia completamente diferente. Se por um acaso eles tivessem revertido isso e feito de outra maneira, resistido às tentações logo no começo, talvez eles pudessem ter sido mais versáteis. Eles teriam mais oportunidade à disposição deles.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 4 - Você acha mais fácil chamar a atenção usando peças asiáticas, européias ou inglesas?

VERMA - Vai além disto. O nosso problema às vezes é atenção demais. É extraordinário que nós vamos a lugares diferentes e as pessoas ainda nos dizem : "Meu Deus, eu pensei que vocês fossem um grupo de dança". Ou "Vocês fazem isso para viver?" Existe um ar de provocação que nos envolve. Trabalhando, ou tendo um discurso com peças européias, isto ampliou até certo ponto. Com as peças indianas não existe o elemento surpresa, eles são indianos, logo, naturalmente, eles fazem peças hindus. Cada vez que nós fazemos peças indianas, a provocação é menor. A platéia descobre um escritor que pode lidar com temas similares a temas que nós conhecemos.

É muito mais uma questão de qual peça eu quero fazer. Para 1996, por exemplo, eu tenho duas peças em mente, que eu quero desesperadamente fazer e farei. Uma é uma nova peça escrita por um hindu, chamado Girish Karnad, que é a respeito da estória que eu comecei hoje. O que ele fez foi criar uma estória por baixo da estória. É uma peça fantástica a respeito da modernidade, a respeito do lugar da religião, a respeito do teatro. Além dessa há uma outra, chamada *The Saxon Shore*, de David Rudkin, que se passa no século 4º a.C., na Inglaterra. Os saxões eram, com certeza, os novos imigrantes e tudo se passa na Muralha de Adriano. Então, os saxões estão de um lado do muro e os celtas estão no outro. A peça inteira é um poema teatral sobre integração e confrontação. Como é que esses imigrantes podem chegar a um acordo com os nativos e vice-versa? Nós tivemos recentemente uma discussão e estamos com muita vontade de fazer a peça sem quaisquer mudanças na locação. Mas eu queria ter asiáticos encenando saxões. Por que não anglo-saxões? Podemos não ser Anglos, mas certamente somos saxões.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 5 - Nós estamos falando sobre ser um indiano na Inglaterra e eu gostaria de saber se essa sensação de ser um forasteiro veio do fato de ser um indiano na África?

VERMA - Muito astuto. Eu acho que você está absolutamente certo. E eu também vivi um período em que fomos testemunhas da independência. A minha visão do duque de Edimburgo aconteceu em Nairobi, à meia-noite, no seu uniforme branco e seu chapéu de penas, abaixando a bandeira.

No Quênia, nós vivemos uma forma extrema de *apartheid*. Na nossa cidade existia a área hindu, existia a área africana e existia a área inglesa. Nós nunca entrávamos na área dos outros. Desta maneira, elas eram totalmente independentes. Nós tínhamos as nossas escolas, hospitais e casas, na mesma área. O único lugar onde todos nós nos encontrávamos era no mercado no centro da cidade e isto continuou até 1964. Então veio a independência e as coisas começaram a mudar.

Eu sempre tive consciência que como resultado disso nós éramos mais indianos do que os indianos, assim como quando fui pela primeira vez à Nova Zelândia e lá parecia a Inglaterra dos anos 50. Isto sempre acontece com qualquer grupo de imigrantes. Você pega qualquer coisa que você sabe que é, no momento, a sua cultura, e tenta se segurar a isso e transplantá-la para um outro lugar. Você não se dá conta de que de alguma maneira isso se calcifica; isso se distorce. De uma certa forma, isso foi o que aconteceu com o leste da África.

Havia muitas instituições ao redor que sustentavam a sensação de outro lugar. Eu nunca estive na Índia, nem mesmo a minha família imediata. Meu pai deixou a Índia aos 17 anos e nunca voltou, porém as estórias e a geografia da Índia, principalmente do Ganges, tiveram e ainda têm um enorme gancho emocional muito maior do que qualquer aspecto físico da África. Ultimamente eu comecei a achar que existia algo de errado comigo, que eu não tinha nenhuma ligação real com a África. Isto foi apenas uma fase passageira. Mas a geração anterior à minha, que foi esta dos meus pais, está profundamente ligada à África, em oposição à Índia.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 6 - Você parece sugerir que a sociedade inglesa tem regredido nos termos de querer aceitar outras culturas, e talvez a cultura asiática particularmente. Seu exemplo de Derbyshire não sugere que o oposto deva ser o caso?

Certas pessoas estarão mais próximas do que antes de se interessarem e se engajarem em um teatro de outras culturas e lugares?

VERMA - Eu acho que não existem certezas, de qualquer modo. Cada período dará testemunho disto, até no auge do Holocausto, ou da partição da Índia. No máximo da crueldade de um grupo para com o outro existem estórias repletas de ajuda e compreensão.

Eu penso, ainda assim, que uma das diferenças entre vinte anos atrás e hoje é que nós, hoje em dia, falamos menos sobre raça. Nos anos 70 e até o final dos 80, o assunto raça fazia parte do discurso público. Estava nos jornais, estava na mídia. Já não está e isso é perigoso. Estou convencido que existe um tipo de censura pessoal por aí e nós temos coisas muito mais escusas saindo. Nós devemos falar a respeito disto, senão nós estamos mantendo os lábios fechados para o multiculturalismo e isto vai repercutir de uma maneira negativa para nós, porque nós realmente não nos entendemos uns aos outros. Compreender é perceber que, a despeito da cor da pele, gostos possíveis, pequenas ressacas emocionais e memórias, nós somos pessoas similares.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 7 - Você não acha que por estar menos presente em debate público, o problema não se torna menor?

VERMA - Vamos olhar para isto em termos de teatro. O que eu tenho visto em elencos integrados hoje em dia não é uma peculiaridade ou mesmo digno de nota. Tornou-se bastante comum. Deste ponto de vista, nós podemos com certeza dizer que o teatro avançou. Há quinze, vinte anos isto era um tema de discussões. Eu não nego que isso seja um tipo de progresso, mas qual é a natureza deste progresso e nos termos de quem? Freqüentemente, quando falamos a respeito de multiculturalismo, nós pensamos que isso significa "seja como eu, faça o que eu peço". Nós certamente não queremos dizer que isto seja uma paródia da cultura.

Um bom exemplo disto foi a produção de *Timon of Athens,* de Trevor Nunn, no começo dos anos 90 no Young Vick. Foi uma produção moderna muito boa em relação a um certo homem e sua capacidade. Trevor Nunn tinha um ator asiático no elenco; ele andou dizendo, por algum tempo, que nós temos que refletir a nossa sociedade contemporânea nos nossos elencos. De qualquer maneira, a produção de Nunn foi muito baseada nos moldes da RSC (Royal Shakespeare Company). Antes de mais nada, a linguagem falada foi a do tipo da RSC, pela sua pronúncia. No elenco nós tivemos pessoas como David Suchet, de Lancashire, outros que eram da Cornualha, e assim por diante. Você nunca escutou nada a respeito disto, porque tudo isto foi abafado. O problema era que o ator asiático não conseguia reproduzir a pronuncia dos outros atores. O seu ritmo Gujarati era muito explícito. Quando eu vi o *show,* pensei: "Ao quê ele vem? O que ele quer com isso? Por que ele não se cala?" E eu pensei que ele falhou. Mas Nunn também falhou em ver o elo mais fraco no seu elenco. Será que ele não podia escutar que o inglês daquele cara não era o mesmo e ele não podia aprender a pronunciar diferente? Alguns outros ritmos continuavam a chegar. Se ele tivesse prestado atenção ao elo mais fraco do seu elenco, ele poderia ter se virado para todo seu elenco e dito: "Bugger precisa dessa pronúncia. Veja, você é de Manchester, dê-me algum Mancunian". Se você prestar atenção, a linguagem de Shakespeare é ativa e os sons são dinâmicos. Eles não são sons bonitos e é uma infelicidade que a tradição da RSC os tenha tornado bonitos; eles são sons da terra, e é por isso que a Northern Broadsides é hoje uma das melhores companhias para encenar Shakespeare. Não se incomode de ir ver o RSC, veja a Northern Broadsides e você terá uma experiência muito mais viva de Shakespeare.

Por que isso aconteceu? É porque ele era um personagem menor? De qualquer maneira porque se incomodar em contratar um asiático? Você tomou uma decisão, você contratou um asiático, então assuma as conseqüências. Veja-o, escute-o e isso pode ter implicações com a sua prática. Esteja preparado para tal. Quem sabe, você pode ter criado um outro tipo de texto.

Reconheça as diferenças e trabalhe com elas, com qualquer elenco que você tenha, e de alguma maneira isto deve estar refletido no seu trabalho. Nós estamos lidando não somente com a cor, mas com a imaginação que está por baixo, a memória e estórias que podem vir à tona como resultado da diferença. E talvez, desta maneira, enriquecer um pedaço do texto. Pode também torná-lo pior, mas porque não assumir o risco?

PERGUNTA DA PLATÉIA - 8 - Quão confiante você está a respeito do teatro como meio de mudança, à luz da predominância da TV? Tirando o fato de que você está excursionando, você está realmente alcançando pessoas que podem ser positivamente afetadas pela sua experiência?

VERMA - Sim, e se mudanças são de fato as mudanças do plano de ação, onde pessoas de repente viraram uma nova página, eu acho que este tipo de mudança social revolucionária não pode ser feito por um só meio e, com certeza, não apenas o teatro. Mas eu acho que o teatro tem esse poder único de afetar pessoas e que, apesar de ser um efeito momentâneo, isto é parte das duas horas e este efeito amadurece. Você não pode escapar desta pessoa, você não pode parar a ação, você não pode voltar atrás, você não pode limpar a fita, está acontecendo em frente a você em toda a sua glória e defeitos. Existe o poder de simplesmente ser tocado ou afetado. Como afeta cada indivíduo, isto é outro negócio. Mas a imagem viva viverá em você por muito mais tempo do que qualquer imagem de televisão.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 9 - Você acha que o teatro continua como uma forma diferente de conhecimento do que outras maneiras na qual o conhecimento funciona?

VERMA - Sim. O primeiro prato que eu experimentei na Inglaterra e que me fez sentir em casa foi um guisado de Lancashire, porque para mim pareceu uma mistura de tudo. Entre os indianos do norte existe um prato chamado Kichri, que é feito de maneira muito similar; é uma mistura de tudo : lentilha, arroz e batatas e o que for. Isso é o teatro. Sua singularidade é ser uma arte bastarda. A literatura é bem clara: eles têm livros. Com a pintura é bastante claro que exista uma pureza a respeito da arte. O teatro é a única forma de arte que é totalmente, absolutamente impura. Ele tomou emprestado de todas as formas de arte. Ele pega um pouco de literatura, um pouco de pintura, um pouco de escultura, um pouco de música, um pouco de dança, um pouco de arquitetura, um pouco de realmente tudo, põe tudo junto e mistura como em uma salada. Algumas saladas são boas – e isto depende dos produtores que algumas vezes vêm com uma mistura que é muito boa ao gosto – e algumas vezes horrível. Mas em ambos os casos continua uma salada, um saco de coisas misturadas. Não é uma arte pura, de maneira nenhuma. É a sua grandeza e é nesse sentido que o teatro é o quinto braço do conhecimento que nós precisamos hoje, porque nós vivemos num mundo que é tão cheio de impurezas e isso nos encara o tempo todo. O que é o inglês puro, o que é o asiático puro? Deus sabe. O que é o estado inglês? O que é uma nação européia? O que é a nação americana? Todas essas fronteiras estão constantemente sendo jogadas de um lado para o outro. Muito mais do que em qualquer outra época.

Eu passei a noite passada falando com alguém no Alasca. Obviamente eu não fui ao Alasca; eu estava apenas tendo um *chat* na internet sobre imigração. Nós estavamos tendo esta discussão sobre imigração, nacionalidade e identidade nesse espaço extraordinário. Fronteiras caíram, certezas estão indo embora, purezas estão indo embora e isto é onde eu penso que o teatro é unicamente equipado para refletir a natureza da nossa sociedade. É uma sociedade terrivelmente eclética e com freqüência contraditória. Apareceram estórias e ainda virão estórias que nós teremos de contar a respeito desta sociedade. Mas somente esta forma teatral pode lidar com estas estórias. É perfeitamente possível ter ações ao vivo que sejam intercortadas com filmes na tela. Um ator pode ter um diálogo com alguém na tela, mas na televisão e no cinema você não pode fazer isso. Você só pode fazer isso numa dimensão plana. No meio de uma peça um ator pode apenas dizer "Dane-se. Eu já tive o bastante, eu estou seco, eu quero falar a respeito de outra coisa". O que você fará? Você não pode virar-se e dizer : "Mexa-se e vá embora". Você espera para ver o que acontecerá depois e talvez alguma coisa muito interessante acontecerá. Neste caso, alguma coisa completamente única foi criada para o dia, ou talvez ele torne-se ainda pior como um ator livre. E neste caso você, justificadamente, terá o direito de jogar coisas nele e pedir o seu dinheiro de volta. Mas essas são coisas que em nenhuma outra mídia podem ocorrer, só podem ocorrer nesta.

Uma coisa que nos faz falta hoje em dia é a habilidade de pensar em metáforas. Os teatros dos países do leste europeu, antes da queda do muro, foram forçados a lidar com a metáfora e não chamar a espada de espada porque fazer isso significaria que eles seriam castrados. Eu não estou dizendo que a metáfora é a única estética, mas um tipo particular de linguagem que se desenvolveu sob este tipo de condições. A única opressão que temos, de certa maneira, vem do partido dos conservadores, mas não é realmente uma pressão que esteja fazendo algo mais do que simplesmente nos irritar. Ninguém se chateia de se levantar e dizer : "Cala a boca, John Major". Alguém não vai se chatear mais do que isso. Isto é uma das razões de nós não termos um teatro popular dinâmico. Não existe uma oposição diante de nós que esteja nos impedindo de fazer o que queremos fazer.

Em muitos outros tipos de sociedade, essas que foram oprimidas, existe um tipo de linguagem que emerge e se reflete em formas artísticas, principalmente em formas populares. Eles têm um tipo de vitalidade, porque as pessoas se dão conta de que têm que achar maneiras de falar sobre coisas que são terrivelmente urgentes. Uma maneira de falar a respeito da única coisa de que todo ser humano precisa: esperança. O nosso horror é que nós não pensamos a respeito da esperança porque nada está nos desgraçando e nos forçando a pensar nestes termos. A única esperança que nós pensamos a respeito é: "Será que vou receber meu pagamento amanhã?" Ou "O que eu vou fazer quando me formar?" Ou qualquer outra coisa, é bastante diferente. Isto não é argumento para uma guerra ou um governo totalitário, mas a experiência de colonização faz alguma coisa a você. O teatro requer algum tipo de contraste para atuar.

ROBERT WILSON

Uma vez descrito por Jerome Robbins como "um dos mais extraordinariamente criativos artistas de nosso tempo" (*New York Times*, 22 de dezembro de 1974, p. 1), Robert Wilson forjou, após vinte e cinco anos, uma carreira sem precedentes no teatro como diretor-cenográfo-ator que criou centenas de produções multimídia de chocante beleza, desafiou a estabilidade da arte de representar e fraturou as fronteiras tradicionais que separam teatro, ópera, cinema e artes plásticas.

Nascido em Waco, no Texas, em 4 de outubro de 1941, Wilson atuou com o Waco Children's Theatre e o Baylor University Teenage Theatre no meio dos anos 50, antes de ir estudar administração na Universidade do Texas. Abandonando a faculdade, mudou-se para Nova Iorque em 1962, onde foi treinado em *design* de interior no New York's Pratt Institute, conseguindo bacharelado em Belas-Artes em 1966. Durante este tempo, continuou a trabalhar com crianças com problemas mentais e grupos de teatro infantil, como ele havia feito no Texas. E tomou parte de produções teatrais estudantis como ator e como cenógrafo. Ele continuou seu treinamento em artes-visuais, estudando pintura com George McNeil em Paris, antes de trabalhar por um ano com o arquiteto Paolo Solari no Arizona. As suas primeiras peças de danças apresentadas sob os auspícios do Byrd Hoffman School of Birds (a companhia/fundação que ele estabeleceu em 1968 e batizou em honra a um professor de dança que conheceu nos anos 50) feitas em espaços alternativos e em espaços mais tradicionais demonstraram a influência do movimento de *happenings*, uma geração mais velha de atores e coreógrafos, incluindo Merce Cunningham e George Balanchine, e a sua experiência em belas-artes. Rejeitando as facetas mais conservadoras da prática do teatro, ao enfatizar a qualidade pictórica da composição de palco, suas peças do final dos anos 60 criaram uma fusão caleidoscópica de elementos de palco: camadas multiespaciais e temporais desdobrando-se em uma longa duração de tempo, e questionando a idolatria da palavra que dominou o teatro ocidental desde a Renascença. Colaborando com inúmeros atores alternativos, incluindo autistas e crianças com danos cerebrais durante um longo período na sua School of Birds, Wilson desenvolveu várias peças, incluindo *The Life and Times of Sigmund Freud* (1969) e, mais importante, *Deafman Glance* (1970), estreada em Nova Iorque em fevereiro daquele ano, antes de embarcar numa grande turnê européia onde Wilson, com seu distinto estilo idiossincrático, ganhou uma série de prêmios, incluindo Prêmio da Crítica Francesa por melhor peça estrangeira. Experimentos com o tempo, forma e disjunção entre palavra e imagem continuaram em peças como *Ka Mountain and Guardenia* (1972), que durou mais de 168 horas, tendo tido somente um espetáculo único na montanha Haft Tan único em Shiraz, Irã e a ópera silenciosa *The Life and Times of Joseph Stalin* (1973), que seguiu, uma breve temporada em Nova Iorque, a uma turnê pela Europa e pela América do Sul.

A acolhida gerada na Europa por esta produção e a ópera seguinte, *A Letter for Queen Victoria* (1974) e, especialmente, sua primeira colaboração com Philip Glass, *Einstein on the Beach* (1976, reapresentada em 1984 e 1992), resultou numa quantidade enorme de convites para trabalhar na maior parte dos teatros europeus subsidiados pelo governo, onde ele continuou a desenvolver projetos (como em *Death, Destruction and Detroit* (1979) e *Death, Destruction and Detroit II* (1987) com a companhia do Teatro Schaubühne de Berlim). Ele também trabalhou um repertório mais convencional, como a *Salomé* de Strauss, no teatro Alla Scalla de Milão em 1987, *Madame Butterfly* na Ópera da Bastilha, em Paris (1993), *Herzog Blaubert*, de Bartok, e *Erwartung*, de Schoenberg no festival de Salzburgo de 1995 e reapresentou *Die Zauberflöte*, de Mozart, em 1991, pela quinta vez na ópera da Bastilha, em maio de 1995.

Através dos anos 80 e 90, Wilson desfrutou da produtiva colaboração de músicos eminentes: *Alcestis* (1986-7), com Laurie Anderson, *the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down/ the knee plays [American Ssection]* (1985-8) e *The Forest* (1988), com David Byrne e the *The Black Rider: The Casting of*, com Tom Waits. *Magic Bullets* (1991) Outros autores, especialmente Hiener Müller em *the CIVIL warS: a tree is best meausured when it is down* versão alemã, e *Hamletmachine* (1986), estiveram presentes. Apesar de Wilson continuar a sua associação com teatros europeus, os anos 90 viram-no trabalhar mais intensamente com a América, especialmente na sua Texas nativa, no Teatro Alley, em Houston (onde ele é artista associado) e no Houston Grand Opera, com suas produções da ópera de Virgil Thomson e Gertrude Stein, *Quatro Santos em Três Atos*, que estrearia em 1996.

Apesar do seu trabalho em teatro, Wilson continuou a trabalhar como um artista, pintor e escultor. Importantes exibições e ou instalações dos seus trabalhos foram vistas no Museu Fine Arts, Boston (1991), no Centro Georges Pompidou, Paris (1991-2), no Círculo de Belas Artes, Madrid (1992), e no Clink Street Vaults, Londres (1995). Suas gravuras, desenhos e esculturas estão em museus (incluindo o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque) e coleções particulares ao redor do mundo. Wilson ganhou vários prêmios, incluindo o Drama Desk Award for Outstandig Direction, por Deafman Glance (1971), o prêmio da crítica do Sindicato da crítica de Paris, por *Einstein on the Beach* (1976), um Obie pela direção de *Hamletmachine* (1986), e um Leão de Ouro pela escultura da Bienal de Veneza por Memory/Loss (1993).

OUTRAS PRINCIPAIS PRODUÇÕES COMO DIRETOR/ CENÓGRAFO INCLUEM:

I was sitting on my patio this guy appered I thought I was hallucinating, a play in two acts, de Robert Wilson. Co-direção Lucinda Childs. Quirk Auditorium, East Michigan University Ypsilanti, 1977, then touring USA and Europe. Produced by Richard Barr.

Medea, an Ópera em Cinco Atos, de Gavin Bryars e Robert Wilson, extraída de Euripedes. Opéra de Lyon. Co-production com Théâtre des Champs-Elysées, da Opéra de Paris, 1984.

The Golden Windows, de Robert Wilson. Brooklyn Academy de Music, New York 1985.

Quartett, de Heiner Müller (inspirado por Choderlos de Laclos'*Ligações Perigosas*). Stuttgart Schauspiel, 1987.

O Martir de São Sebastião, de Claude Debussy. Maison de la Culture de la Seine-Saint Denis, Bobigny, Paris. Co- produção com um Théâtre National de L'Opéra de Paris, 1988.

Doutor Fausto, em ópera em três atos, de Giacomo Manzoni baseado na novela de Thomas Mann. Teatro alla Scala, Milan, 1989.

Alice, de Robert Wilson com música de Tom Waits. Thalia Theater, Hamburg, 1993.

Hamlet um Monólogo, adaptação de Wolfgang Wiens em Robert Wilson da peça de William Shakespeare. Alley Theatre, Houston. Co-produção com Change Performing Arts, Milão e Veneza, 1995.

CRÍTICAS AO SEU TRABALHO:

"Enquanto a arte ocidental tradicional, desde a Renascença, tem sido obsessivamente de um só pensamento, intensa e dialética, o trabalho de Wilson é de uma visão múltipla, extensa e variada.

(Richard Schechner, *Performance Theory*, London: Routledge, 1994, p. 219).

"Eu nunca vi nada mais bonito no mundo desde que eu nasci. Nunca, nunca uma peça chegou tão perto desta, porque é ao mesmo tempo vida desperta e vida de olhos fechados, a confusão entre a vida de todos os dias e a vida de cada noite, a realidade se mistura ao sonho, tudo aquilo que é inexplicável na vida de um homem morto... Bob Wilson é... surrealista através do silêncio – é o casamento de gestos e silêncios, de movimento e do inefável".

(Louis Aragon, "An Open Letter to André Breton on Robert Wilson's Deafman Glance", *Performing Arts Journal*, primavera de 1976, pp. 6-7).

ROBERT WILSON EM CONVERSA COM ARIEL GOLDENBERG NA ÓPERA DA BASTILHA, EM PARIS, 1º DE MAIO DE 1995

GOLDENBERG - Qual é a sua definição do que seja radical no teatro afetado pelo conservadorismo "fim-de-século" que tomou conta da Europa e da América do Norte?

WILSON - Os artistas registram nossa época e os artistas são os diários de nossas épocas. E no futuro isto é o que a sociedade verá, ao olhar para trás, como registro da nossa época, daquilo que os artistas estão falando.

GOLDENBERG - Apesar dos cruzamentos entre ópera, teatro e dança, eles permanecem obras-de-arte definidas. Essas divisões são relevantes ou criativas para seu trabalho? Ou você não vê nenhuma divisão?

WILSON - Para mim, é tudo ópera e é ópera no sentido latino da palavra, que significa trabalho: e isto significa algo. Eu escuto, é alguma coisa que eu vejo, é algo que eu cheiro. Isto inclui arquitetura, pintura, escultura e luzes: todas as artes estão na ópera. De uma certa maneira, todos os meus trabalhos são óperas, no sentido da palavra em latim, que significa "opus".

GOLDENBERG - Tom Waits escreveu sobre sua relação com o teatro como se fosse "chutar um inválido para fazê-lo andar". Você continua a ter esperança que o teatro possa se recuperar, ou que a condição do teatro é terminal?

WILSON - Eu acho que a sociedade terá sempre um teatro porque é o lugar onde as pessoas podem juntar-se para terem uma troca de idéias e sentimentos. É algo necessário na sociedade, então o homem sempre encontrará um lugar para exercer estas formas.

GOLDENBERG - Qual é o maior abuso no teatro contemporâneo?

WILSON - Eu acho que é a televisão.

GOLDENBERG - O que você considera o aspecto menos compreendido do teatro, em tempos modernos? Eu tenho a suspeita de que é a sua aproximação à história contemporânea.

WILSON - Eu acho que nós nos tornamos, neste século, muito mais conscientes do aspecto material, mas de forma visual. Você vê, em livros de textos, diagramas, desenhos e mais imagens. Você vê peças sendo encenadas em teatros através de signos, sinais, gestos e movimentos, de maneira que estamos desenvolvendo uma linguagem teatral com o corpo que pode ter paralelo com a linguagem literária.

GOLDENBERG - Você desafia a fragmentação criativa do artista no teatro ao ser diretor, cenógrafo, ator e iluminador de palco. De alguma maneira estes papéis são divididos na sua mente? Se são , por quê?

WILSON - Não, eu vejo tudo como um trabalho único; eu sou um artista.

GOLDENBERG - O seu trabalho tem desafiado constantemente a idolatria da palavra, providenciando a disjunção da palavra e da imagem, de maneira que o visual não funcione somente como mera ilustração do texto falado. De qualquer maneira, a maior parte dos diretores ocidentais continua a usar as suas produções como meio de "ilustrar" o texto da peça. O que você considera limitante nessas práticas?

WILSON - Eu acho que o limitante é que nós falhamos em desenvolver um livro visual adequado para um teatro literário. Isto não quer dizer que as palavras não sejam importantes, é só para dizer que o visual também pode ser importante. Quando eu estive em Xangai há dois meses, vi uma menina de quinze anos cantar uma ária por uma hora e quarenta minutos. Ela tinha 550 maneiras de movimentar a manga do seu vestido. Ela havia estudado isso desde os três anos. É a linguagem visual que faz paralelo com o texto que ela tem que falar ou cantar.

GOLDENBERG - É como o povo flamenco, que nunca cantou na vida, e então eles descobrem, aos quarenta, que eles são cantores formidáveis, e atores e dançarinos e tudo mais.

Aliás, como você pode explicar com palavras os exemplos que dá quando alguém está com você? O que é interessante é ver você com a platéia, e ver como você mexe suas mãos, seu corpo e seus braços. Como você pode dizer isso em palavras, sem imagens?

WILSON - Não é algo que se possa realmente explicar intelectualmente, você tem que experimentar.

GOLDENBERG - Isto também depende do que está em torno de você. Eu me lembro quando fizemos uma apresentação no ano passado, onde todos estavam hipnotizados quando você começou a explicar com um pedaço de papel.

WILSON - Como o desenho de algo, sim; é algo que você experimenta.

GOLDENBERG - Com freqüência, você afirmou que a sua responsabilidade como artista é criar, muito mais do que interpretar.

WILSON - Eu não diria necessariamente criar, mas fazer perguntas. Eu sinto que a minha responsabilidade como artista não é dizer o que algo significa, mas perguntar o que é.

GOLDENBERG - Você não acha que a criação de um outro texto envolve um grau de interpretação?

WILSON - Com certeza, há sempre interpretação. Apenas não insistimos em um ponto de vista. Não existe nada de errado em interpretar, mas nós não devemos insistir, essa é a pura verdade.

GOLDENBERG - Mas o seu ponto de vista continua o mesmo, agora que você está pela quinta vez em cena com *A Flauta Mágica*? Ou você mudou alguma coisa?

WILSON - Não, isto muda o tempo todo e eu acho que estamos sempre mudando, mesmo se você estiver fazendo exatamente a mesma coisa, porque a experiência de cada um é diferente. É por isso que não devemos fechar algo com uma interpretação fixa. Você precisa deixá-la em aberto.

Neste sentido, apesar de você estar fazendo a mesma coisa todo tempo, tem sempre a improvisação, porque cada segundo será completamente diferente de qualquer outro segundo.

GOLDENBERG: Você está mais e mais se voltando para os textos escritos – *King Lear, A Flauta Mágica* – e você mencionou um interesse em encenar *Nossa Cidade*, e o trabalho de David Mamet. O que atrai você para estes textos?

WILSON - Eu tento fazer trabalhos que contradigam uns aos outros. Fazer algo como David Mamet ou *Nossa Cidade* é muito diferente do que fazer Shakespeare; trabalhar com Heiner Müller é muito diferente de trabalhar com William Burroughs. Eu acho que às vezes você pensa, "o que é a coisa errada para se fazer da próxima vez?" E faz a coisa errada. Ou se você tiver que virar à esquerda, você vira à direita, de maneira que elas sejam contradições.

GOLDENBERG - Você trabalha com freqüência com atores pouco ortodoxos: artistas de rock, crianças autistas, pessoas com problemas de audição e dançarinos. Qual é a atração por

estes colaboradores? O que eles oferecem que atores tradicionalmente treinados não oferecem?

WILSON - Eu penso que o necessário, nesta forma de teatro de que nós falamos anteriormente, é que nós idealisticamente permitamos que qualquer voz seja ouvida. Pessoas do palco representam pessoas do público. Elas são catalisadoras para o público porque qualquer um pode vir ao auditório para ver, seja uma pessoa surda, seja uma pessoa cega ou o que for. As pessoas no palco podem refletir suas vozes.

GOLDENBERG - Qual é a natureza da sua relação com suas produções após seu primeiro espetáculo público. Quando você sabe que deve partir?

WILSON -Eu acho que um trabalho não termina nunca e agora estou fazendo pela quinta vez a *Flauta Mágica*; eu continuo trabalhando nisto, eu acabei de fazer algumas mudanças esta manhã.

GOLDENBERG - O que você identifica como pontos de partida para o seu trabalho nos anos 90? São eles diferentes de onde você costumava começar?

WILSON - Não, eu acho que sempre comecei com o corpo, para mim o corpo é o nosso recurso. Eu começo primeiro com o corpo.

GOLDENBERG - Não há inovações tecnológicas que influam no seu trabalho? Como você está preparando este novo espetáculo com Philip Glass, em que não haverá atores?

WILSON - Eu me sento com o Phil, eu faço desenhos e diagramas. Nós falamos a respeito e eu transformo isso em uma estrutura. Depois, eu a preencho mais intuitivamente.

GOLDENBERG - Como você pode conceber um espetáculo de teatro sem atores? Por que isto é teatro?

WILSON - É um arranjo arquitetônico no tempo e no espaço e dá no mesmo se você tiver ou se você não tiver atores. Uma luz se move e é ritmo, é uma construção no tempo e no espaço. Isto é o que eu considero arquitetura, a construção de algo, seja Mozart, Wagner ou Shakespeare.

GOLDENBERG - Bom, mas de alguma maneira terá alguma coisa ou alguém no palco? Os músicos estarão no palco?

WILSON - Os músicos estarão no buraco da orquestra. Ninguém no palco; somente objetos que se movem e filme. Nós ainda estamos criando isso.

GOLDENBERG - Existe algum aspecto em que a sua nacionalidade continua relevante no seu trabalho? Ou de ainda haver algum sentido em você continuar um texano depois de tantos anos trabalhando na Europa?

WILSON - Eu acho que a paisagem do Texas está em todo o meu trabalho e que, apesar de eu trabalhar primordialmente na Europa, é muito americano. Quando estou na América, as pessoas dizem que meu trabalho é mais europeu, mas, definitivamente, penso que é um trabalho feito por um americano e por alguém que nasceu no Texas e que cresceu com essa paisagem.

GOLDENBERG - O que você toma da Europa de volta para as Américas e vice-versa?

WILSON - Eu acho que tive sorte suficiente por ter trabalhado no Oriente, na Europa, na América Latina e na América do Norte, e ter tomado emprestado coisas de todas essas culturas. Eu vejo influências do Japão ou influências por ter trabalho na Pérsia, em Berlim, no Schaubühne, ou por ter trabalhado no Kammerspiele de Munique com um grande ator, ou ter encontrado Madeleine Renault em Paris ou ter trabalhado com Montserrat Caballé no Scalla. É uma conglomeração total.

GOLDENBERG - Há alguns anos você trabalhou com estudantes da Universidade do Texas em *O Balcão*, de Genet. Você comprou recentemente o Western Union Laboratory em Water Mill em Long Island, e está planejando transformá-lo em um centro interdisciplinar para teatro e pesquisa. Será que essas aventuras refletem a maneira como você pensa que atores e diretores devem ser treinados? O que Water Mill é exatamente para você? O que você quer fazer a partir de Water Mill?

WILSON - Water Mill para mim é um lugar nos Estados Unidos – eu trabalhei o maior tempo na Europa e fora dos Estados Unidos. É em Nova Iorque, onde eu vivo. É um pouco como ter meu próprio estúdio e minha própria casa. Eu decidi colocar este estúdio numa região natural. Está a quinze minutos do oceano; é uma floresta de árvores; é um campo de batatas e terras agrícolas.

GOLDENBERG - Como você vai abrir isso para outras pessoas? Você vai convidar outras pessoas para estarem lá com você?

WILSON - Eu vejo este lugar como um lugar onde as pessoas que normalmente não iriam juntas para lá poderiam se encontrar para trabalhar e explorar novas idéias. Poderia ser um antropólogo; poderia ser alguém que pertence a alguma instituição; poderia ser alguém que se sente de fora do mundo das artes. Então nós veremos o que acontecerá quando nos juntarmos. Eu não vejo como um lugar onde um trabalho será formado ou apresentado. Mas um lugar onde várias idéias serão desenvolvidas. É uma espécie de tanque do pensamento ou laboratório de espaço.

GOLDENBERG - Você acredita que diretores possam ser "treinados"?

WILSON - Eu acho que é muito difícil ensinar qualquer coisa e que o processo de aprendizado é um mistério. Ainda não sabemos nada a respeito. No máximo, podemos encorajar as pessoas.

GOLDENBERG - Nesse sentido, existe alguma maneira de sistematizar o ensino?

WILSON -Eu acho que existem habilidades que se pode aprender, alguns aprendem habilidades e eu aprendi algumas habilidades só assistindo à iluminação de Visconti por alguns dias. Eu aprendi que um novo mundo se desfraldava para mim, o modo como ele estava pensando a respeito da iluminação, a maneira pela qual ele pintava com a luz. Eu aprendi de Strehler certas técnicas que ele usa em iluminação, de iluminação de fundo. Eu acho que existem habilidades que nós podemos aprender.

GOLDENBERG - Mas você também acredita nos meios acadêmicos de aprendizado?

WILSON - Eu acredito. Eu acho que não existe só uma maneira de se aprender. Algumas pessoas aprendem melhor através de um ambiente estruturado, outras pessoas aprendem mais de um ambiente livre e isto é muito diferente para cada indivíduo, não existe só uma maneira; e nós continuamos a nada saber sobre o processo de criatividade

GOLDENBERG - É verdade. E isto é o que está errado em nossa sociedade, porque hoje em dia todo mundo se especializa, até um médico ou advogado. O que você mais gostaria de mudar ou introduzir no treinamento de um ator?

WILSON - Eu acho que a coisa que eu encontro com maior freqüência em um ator é a falta do senso de quão especial é seu próprio corpo – se ele é magro ou gordo, ou se ele é grande ou baixo, ou o que for. Você tem que aprender sobre seu próprio corpo, o peso do seu corpo.

GOLDENBERG - Como você coloca o seu corpo no espaço e como você luta contra a força da gravidade?

WILSON - Seu corpo é um recurso. Sócrates disse que o bebê nasceu sabendo tudo, e que o descobrir do conhecimento caracteriza o processo de aprender. No meu trabalho, isso é muito formal e geralmente, no começo, muito próximo da estrutura; mas ao mesmo tempo é preenchido de uma maneira muito livre e emocional. Não é racional.

EPÍLOGO

PETER BROOK, JONATHAN MILLER E OLIVER SACKS EM CONVERSA NO CONTACT THEATRE, MANCHESTER, EM 20 DE MARÇO DE 1994

MILLER - Eu acho que devemos perguntar ao Peter o que é que o atraiu para *O Homem que Confundiu sua Mulher com um Chapéu* de maneira a dramatizá-la e por que ela foi escolhida como material para ser colocado no palco e ser representado, ao invés de ser lido?

SACKS - Representado – (re) apresentado de uma maneira completamente diferente.

BROOK - Para responder a isso, nós temos que voltar ao início. Qual é o propósito em fazer o que quer que seja no palco, em frente a outras pessoas? Por que fazê-lo? Existem muitas outras coisas que podemos fazer na vida, por que algo tem a ver com esta forma curiosa, que já existe há milhões de anos? Levantar-se e fazer algo que não é exatamente o que você estaria fazendo em frente a outras pessoas. Se você olhar para o nível mais simples, você verá que atuar é algo quase tão natural a todos os seres humanos como comer, respirar e fazer amor. Uma de nossas atividades básicas é falar, contar e representar. O que é de fato uma representação? Crianças e adultos estão sempre representando situações humanas de modo que algo a respeito deles venha à tona mais claramente. Eu vejo isso na maneira como estou falando. Eu não posso evitar de mexer as mãos. Por quê? Eu quero tornar algo mais vívido do que aquilo que as palavras representam. Eu começo a me expandir, de maneira que isso possa ser mais claro – esta é a única razão. Vamos começar do princípio da humanidade e pular três ou cinco mil anos para falarmos sobre a razão de eu estar fazendo *O Homem Que...* hoje.

Eu percebi através dos anos que freqüentemente, ou eu estou atraído por grandes clássicos ou estou fugindo do que é chamado de clássicos e fazer algo a respeito da nossa vida de hoje. Falando de maneira geral, eu tenho evitado escritores do presente e isto é uma atitude a ser reprovada. "Você acredita em peças novas?" Sim. "Você gosta de assistir a peças novas?" Sim. "Por que você não faz peças novas? Por que você está fazendo uma peça de Shakespeare? Por que você está fazendo uma ópera velha ?" Existe uma razão. E a razão, eu acho, veio primeiro na forma de uma luz abrupta, quando nós fizemos alguma coisa anos atrás, para todos aqueles que estão diretamente relacionados com isso, que foi uma peça chamada *The Ik.* A razão foi muito simples. O escritor de hoje – com exceções, claro – seja de romances, ou, em particular de teatro, parece não ter uma tremenda e compassiva generosidade que todos os grandes autores de outros períodos tiveram. E Shakespeare é o melhor exemplo. Esta compaixão generosa permite ao autor entrar totalmente na contradição dos seres humanos. Qualquer ator que algum dia tenha feito Shakespeare sabe que qualquer um dos cinco mil ou mais personagens é um ser humano altamente resolvido. Em *King John,* o ator que representa James Gurney (o menor personagem de Shakespeare, não é verdade?), que eu acho que ou não faz nada ou fala uma simples palavra, continua a encontrar um ser humano real lá. Caso contrário, ele não teria sido chamado James Gurney. E esta é a essência do teatrólogo: se você tem duas pessoas e elas estão dividindo algo através do diálogo, cada uma delas é igualmente, totalmente e objetivamente viva. Por uma série de complexos sociais, razões psicológicas. A capacidade de ser generoso encolheu talvez com o encolhimento geral da humanidade em muitos níveis da nossa época. O ponto de vista de um autor, ou o estilo de um autor, nunca é o que realmente importa, então fazer uma peça por admiração ou respeito por um autor não é algo que tenha me interessado – somente o potencial de qualidades humanas por trás disto. Por causa disso, quando nós tivemos a possibilidade, no nosso centro em Paris, de trabalharmos livremente e achar o nosso próprio material, ter feito *Timon of Athens* de Shakespeare, que foi a primeira peça que nós fizemos em nosso teatro em Paris, a próxima coisa que fizemos foi pegar um livro a respeito de uma pequena tribo africana em processo de morte, não apenas morrendo de fome, mas toda sua cultura, todo seu modo de vida, todas as suas crenças e civilização sendo gradualmente comidas pela fome. Este tema me pareceu tão próximo a nós que eu fui imediatamente atraído para ele. Ainda mais que este livro não foi escrito por um romancista ou teatrólogo, mas por um antropólogo, Collin Turnbull, um antropólogo fora do comum. Ao invés de preservar uma distância objetiva e correta, ele se permitiu ser não somente um bom observador, mas também um ser humano que, contra todas as regras de imparcialidade científica, é profundamente preocupado e se encontra em cada uma das pessoas que ele está observando. Desta maneira, os seus documentos deram material a riqueza de um teatrólogo real.

O tempo passa, eu começo a conhecer Oliver. Eu li seus livros, após o outro, até ler *O Homem Que...*, imediatamente, eu tive o mesmo sentimento. Aqui não existe narrativa há uma série de casos humanos. E lá está Oliver Sacks, com um romancista do século 19, com a riqueza da compaixão, para a maior gama de seres humanos que encontramos nos escritores do século 19: Dickens, Zola, Balzac, até os novelistas russos. Ele observa como um médico, desta maneira, o material é observado com precisão e não inventado, porque ele não está em busca de uma impressão pessoal para impor a maneira, com que as pessoas falam, da maneira, que elas se comportam. O comportamento está simplesmente lá, e o comportamento não é observado friamente: é observado com perspicácia, porque existe um rico e desconhecido continente humano por trás da forma exterior. Por esta razão, parece ter sido para nós (eu digo nós porque todo o tempo esse trabalho, em seu todo, foi de colaboração entre um grupo muito pequeno de pessoas), teatro totalmente dramático – material bruto, onde você representa para os outros o que te atraiu e o que está escondido lá dentro. É por isso que nós nos voltamos para Oliver.

SACKS - Minhas leituras prediletas quando garoto foram provavelmente exploradores do século 19 e viajantes científicos: Wallace, Bates, Darwin. Eu me sinto um pouco como um antropólogo. Jonathan e eu nos conhecemos há ...

MILLER - 48 anos.

SACKS - Então esta não é a primeira vez que nós aparecemos juntos. Nós nos conhecemos como alunos de biologia no colégio. Apesar de a expressão "formas de vida" soarem meio tipo "Jornada nas Estrelas" e coisa e tal, eu me considero fundamentalmente interessado em formas de vida e, em particular, vidas e biografias de pessoas sob condições extremas de qualquer tipo (normalmente, mas não necessariamente, doença). Então, por exemplo, eu conheço uma astronauta e fico interessado na natureza da experiência dela quando ela removida da gravitação e como isso se compara com a experiência de pacientes que não sentem nada do pescoço para baixo ou algo parecido, como a "Senhora sem corpo", sobre quem eu escrevi a respeito em *O Homem Que*... Quando eu estava trabalhando com os pacientes em Awakenings, eu algumas vezes tive a sensação de que eu era um observatório olhando para um planeta pós-encefálico, mas eu também vivi com esses pacientes e compartilhei o máximo possível de suas vidas: essa duplicidade estava sempre presente. Eu suponho, de certa maneira, que também há uma espécie de teatro natural neste encontro clínico e no desejo de saber como um organismo e um sistema nervoso funcionam. Que se pode aprender parcialmente por experiência e parcialmente por observar a experiência natural, freqüentemente trágica, de ver funções sendo removidas ou impostas às pessoas. Para mim isto sempre esteve associado com algum tipo de desejo romanceador de sentir como a vida é caso sejamos cegos ou touréticos ou qualquer outra coisa. Jonathan, com certeza combina ambos, porque ele é igualmente um neurologista e um homem de teatro.

MILLER - Bem, eu não sou – eu sou um turista neurológico agora. Eu não vivo como Oliver, com os pacientes. Eu ocasionalmente os visito e tive o privilégio de fazer um filme documentário a respeito deles. Mas eu acho que o que Peter e Oliver fizeram é de grande valor em contribuição a algo que é muito importante no final do século XX. Existe um hábito entre os cientistas neurológicos e até entre filósofos, que beberam profundamente na fonte da ciência neurológica, que o que se torna característico a nós será finalmente reduzido a uma linguagem inteiramente sináptica nervosa e neurotransmissora. O que eu estou para criticar aqui, existe sob diversos títulos – o título famoso é "materialismo eliminativo". Em outras palavras, que nós podemos descrever o que nós somos inteiramente, primeiro na linguagem neurológica, depois, na linguagem da neuroquímica e finalmente até mesmo na linguagem da física, e que nós podemos eliminar, por meio do materialismo, qualquer referência ao que é degradantemente chamado de "psicologia popular". Esperar, desejar, acreditar, tudo o que nós normalmente usamos para nos descrever é o que eles chamam de psicologia popular, o que de fato, essas pessoas olham como desacreditável e, primitivo. Eu estou pensando em Paul e Patricia Churchland, de San Diego, que são os maiores expoentes desta doutrina de materialismo eliminativo. Eles acreditam que isto vai eventualmente espalhar-se, dissolver-se e ser reposto por (ou "reduzido a", como eles diriam) a linguagem da física, e que a linguagem através da qual nós comumente falamos a respeito da visão dos pacientes quando descrevemos o que é ser como eles, sustenta a mesma relação com a linguagem real da física que infame e *flagitium* buscaria fazer para a linguagem mais realista que a substituiu. Há várias pessoas, filósofos e neurocientistas que acreditam que isto não faz sentido, e que realmente não existe maneira de eliminarmos a linguagem que normalmente usamos para nos descrever, e que, conforme mostrado muito vividamente no que Oliver escreveu e no que Peter fez dramaticamente com aquilo que Oliver e outros escreveram, há realmente, algo impossível de parafrasear, respeito do que é ser uma dessas pessoas.

O que é tão valioso a respeito dessa demonstração em palco é que sempre existe algo comum a cada um de nós. Eu estou usando a frase do filósofo Thomas Nagel, para quem existe sempre algo como ser um morcego, ao passo que não existe nada como ser um elétron. Os elétrons não têm opinião a respeito deles mesmos, isso não é porque eles sejam tão pequenos que não possam ter suas próprias opiniões. Isto não está ontologicamente nos repertórios deles. Existe algo como ser um morcego, ser um sapo, sermos nós mesmos, sermos avariados, sermos mutilados, sermos amputados ou tapados de compreensão mental ou capacidades conscientes. E o que é importante a respeito de um livro como o de Oliver, e também uma demonstração e ocasião dramática como a de Peter, é que, uma vez eles apostaram uma vez mais na irrecuperável perda de credibilidade dos relatos oriundos do interior destas entidades para as quais é verdadeiro dizer que há algo em ser como eles. E os Churchlands podem continuar a embebedar-se na fonte da ciência neurológica até se tornarem hidrópticos, mas eles nunca, nunca convencerão alguém de que não há nada igual a sermos nós e que são ilusões que eventualmente serão repostas por fatos da ciência neurológica ou por fatos da física. Pois, constituídos que somos por isso e certamente não há nada mágico ou misterioso, nem algum material super-dimensionado que nos possibilite sermos verdadeiros e dizermos que há "alguma coisa que nos represente", de qualquer maneira o fato de que não existe mágica envolvida que não queira dizer que não existe nada além de nós mesmos. E existe nada tão instrutivo e interessante a respeito de pacientes neurologicamente danificados, destituídos e alterados de alguma maneira, isso não quer dizer que isto nos dê um *insight* ou nos mostre o quão peculiar é sermos nós mesmos e como coisas tão estranhas feitas de coisas tão pouco promissoras como os elétrons podem juntar-se de uma maneira idiossincrática, de uma maneira escorregadia do cosmos, surja como algo em que nos tornemos, alguma coisa que pode ser.

SACKS - Eu algumas vezes penso a meu respeito como um ontologista clínico. Eu obtenho perspectivas diferentes do que é ser, do que é ter vidas que foram privadas ou sofreram intromissões de alguma maneira. Eu também tenho me sentido muito atraído pelo que se costuma chamar psicologia neurológica hoje em dia, e o que é uma ciência neurológica, que está avançando muito mais além do nível de sinapses e receptores para olhar as formas complexas de organização e integração do sistema nervoso. E mesmo assim, ainda parece haver uma duplicidade. Eu acho que às vezes as pessoas surdas conseguem expressar isso. Eu não tenho certeza se as mesmas convenções existem aqui na Inglaterra mas na América "surdo" é algo às vezes escrito com o "s" minúsculo, o que significa deficiente auditivo e com "s", maiúsculo, que representa membro de uma minoria lingüística, uma pessoa com uma sensibilidade, uma perspectiva, uma forma de linguagem e uma forma de comunicação próprias, uma forma de vida que é especial e única. Similarmente, eu penso nos portadores da síndrome de Tourette, que podem ser vistos como portadores de uma síndrome ou uma doença, mas podem ser vistos como possuidores de um estilo de vida, um modo de ser. Eu conheço uma quantidade enorme de artistas, atletas, atores que sofrem da síndrome de Tourette, que alcançam um amálgama muito intrigante e educativo entre eles e sua síndrome. Eu me lembro de um jovem que certa vez me escreveu a respeito de ter uma alma "Tourettizada". Mas de certa forma a sua Tourette tornou-se individualizada e personalizada. Se alguém tem a Tourette desde os quatro anos de idade, é da sua natureza poder fazer conexões de um modo mais complexo. De uma certa maneira eu fui pego por essa duplicidade da qual Jonathan fala. É interessante que de certa maneira embora a biologia e a psicologia sejam tão reducionista hoje em dia, eu acho que a física está de certa maneira indo em direções opostas, tornando-se menos reducionista e mais sensível a uma maior escala organizacional do mundo – isto vem à tona de uma maneira singular na teoria da complexidade e do caos.

MILLER - Mas veja bem, eu tenho horror à pesquisa de algumas áreas da física, que parecem estar em busca de maiores verdades transcendentais. As pessoas se apegam a Hawking (e eu uso como um verbo e como um nome). É uma maneira de validar a idéia de que existe algo mais além do que nós vemos; "um senso vago daquilo a que William James se referia como um suave mentalmente sentido de sermos um só". Desta ou daquela maneira ou a loucura ou a idiotice. Eu estou muito assustado porque alguns físicos tentam validar a idéia de que tudo é mais vibrante do que nós teremos conhecimento. Eu estou de fato engajado na idéia de uma ciência mais palpável e que ela será o que produzirá resultados no sistema nervoso, não porque nós nos encontraremos num Buraco Negro equivalente à teoria da cadeia, que explicará como é que isto ou aquilo pode ser consciente. Eu não acho que nós iremos saber aquilo porque, como meu amigo Colin McGinn, um filósofo, diz, há um enclausuramento cognitivo. Há algo a nosso respeito que nos impede de descobrirmos como é que a consciência pode de fato ser dependente da matéria, embora, obviamente, não seja independente de qualquer outra coisa. Mas ficar no meio deste emaranhado afasta a possibilidade de descobrir por que esse tipo de coisa pode ser consciente.

BROOK - Mas o que é tão interessante nisto é que o cérebro não pode sair do crânio e com isto qualquer forma simples de observação e teoria que é estruturada pelo cérebro carrega as próprias limitações do cérebro, porque obviamente existe algo além que não se pode conhecer usando qualquer tipo de ferramenta deste instrumento. Por esta razão eu concordo com Jonathan. Quando a física se torna menos reducionista, ela na realidade se torna hiperreducionista. Em realidade, isto significa que não há nada na experiência humana que não possa ser incluído pelas ferramentas das palavras, observações, fórmulas, diagramas, programas e assim por diante. Quanto maior o catálogo de ferremantas, mais a vida se reduz a ser nada mais do que aquilo que estas ferramentas podem fazer. Mas se você eventualmente olhar para o mistério total – porque o desconhecido, por sua própria natureza, é um mistério – e para o enigma total da existência humana e se você tenta limitá-la de uma maniera cognitiva, você vê que, qualquer que seja o círculo de possibilidades cognitivas, há sempre o desconhecido e se, existe sempre o desconhecido, não se deve nem mesmo tomar posições porque se estamos lidando com o desconhecido, vibrante ou não, é simplesmente desconhecido.

Agora, vamos relacionar isto diretamente com que pode acontecer no palco. Existe uma possibilidade que pertence unicamente ao teatro, isto é, a possibilidade de entrar numa área que fica entre as palavras, no pequeno espaço que fica entre as palavras. Você pode até distinguir entre um mau e bom escritor através disto. A peça vem através do correio e você a abre e se ela começa: "Brenda, hesitando, esconde suas lágrimas com um meio sorriso", você pensa: isso não é um bom escritor, tão bom quanto um elizabetano que apenas diz o que ela diz e deixa desta maneira. Por quê? Porque este escritor prático elizabetano que trabalha dia após dia com atores não perde tempo, ele reconhece que por mais longa que seja a sua descrição, isto não chega perto do que o ator pode deixar, claro como cristal, num *flash*. Um ator está o tempo todo entrando nestes espaços infinitesimais entre as palavras mais compactas. E por que isto? É uma área básica de onde vem todo o teatro e para a qual ela retorna, que é o silêncio. Este é o segredo do antigo teatro grego, onde você tinha cinqüenta mil pessoas olhando e escutando com uma atenção tal que você poderia escutar um grampo cair. Tal silêncio tem tamanha intensidade que uma simples palavra ou um simples gesto carrega em si toda a riqueza do seu significado e também insinuações do desconhecido. E é justamente neste instante que se pode ver eventualmente a necessidade constante do ser humano de recapturar a experiência de que Jonathan falava – a experiência de ser. Certamente, esta experiência pode ser trocada, compartilhada, pode ser significativa num livro – desde que um escritor talentoso tenha capacidade particular de criar uma certa tensão, uma certa pressão, excitação e energia em suas palavras, para criar o silêncio dentro dos leitores, onde as insinuações podem ser sentidas, mas uma experiência com outro gosto ou intensidade é aquela em que as mesmas experiências têm lugar em frente a outras pessoas.

SACKS - Eu acho que existe uma coisa fundamental a respeito da densidade, da realidade e sua semelhança. Recentemente, eu estava vendo um artista com a doença de Parkinson muito talentoso e também muito articulado. Quanto mais eu o via mais eu sentia que tudo o que eu escrevi a respeito de Parkinson é tão tênue quanto um gás interestelar. Eu acho que eu necessitaria de trinta páginas para descrever como este homem se levanta de uma cadeira, e precisaria de mil páginas para descrever um dia normal e isto não seria suficiente. Nada seria suficiente, nenhuma descrição seria suficiente para descrever o que é a realidade para ele. Esta realidade, de qualquer maneira, pode ser facilmente mostrada em cena, no palco. É uma besteira neurológica dizer, mas, eu não tenho certeza que alguém possa agir como um portador da doença de Parkinson sem ser de fato um. Mas, por outro lado eu penso que, por ter Parkinson ele é compelido a atuar, como se tivesse Parkinson.

Às vezes, quando as pessoas tomam L-dopa ou escutam música, de repente, elas mudam e dizem : "eu me esqueci o que é ter Parkinson" ou "agora eu me lembro o que é não ter Parkinson". Eu acho que transformações como esta seriam mais fáceis no palco.

MILLER - Oliver fala a respeito das mil palavras que seriam necessárias para descrever o movimento de um parkinsoniano. Eu concordo com isso até certo ponto, é claro, mas pela razão de o primeiro movimento ser o mais árduo, de maneira que mil palavras preenchem o espaço entre o desejo de fazer algo e o esforço e depois a totalização do mesmo. O que é valioso clinicamente é a atenção concentrada que é necessária para se fazer algo com mil palavras e isto é uma extraordinária capacidade em algo para o qual não aplicamos nenhum esforço. Quando eu pego um copo sem esmagá-lo na minha mão e quando eu o levo aos lábios e bebo água, à medida que ele se torna mais leve ele não levita em minhas mãos. Isto me parece ser algo que requer mil palavras, assim como uma condição anormal. Ah, eu sei que o Peter pensa que se você se torna didático ou muito explicativo no palco, você destrói o que é valioso nesses silêncios extraordinários e a tensão gerada no palco que é no ato de mostrar e explicar o que é exibido, exemplificado pela desordem, que você percebe a conexão entre isso e o que é levantar um copo, sem fazer força, até sua boca.

SACKS - Este exemplo em particular foi lidado por nós três em relação a uma paciente de quem escrevi a respeito, sob o título de *Disembodied Lady*, que perdeu toda a sensação do pescoço para baixo e que de fato corria o risco de esmagar o copo ou deixá-lo cair a qualquer momento e tinha que fazer cálculos extremamente elaborados para que isto não acontecesse. Jonathan a filmou e algo muito semelhante foi mostrado por Peter ontem, com um homem sem propriocepção que, quando a sua atenção era distraída, ele quebrava ...

MILLER - Mas o caso por exemplo, da pessoa com uma negligência unilateral e inabilidade de identificar sua própria face como fazendo parte dela ilustra alguma coisa que é terrivelmente importante e que atrai atenção direta em relação à noção de imagem corporal. Isto é mais forte se feito em conjunção, por exemplo, com a noção de membros fantasmas. Você tem duas doenças complementares – uma é de uma pessoa que, na falta do membro, pensa que o tem; o outro é alguém que, na presença de um membro, não toma conhecimento da sua existência. Há um terceiro caso: o de que todos nós existimos em um fantasma. O membro fantasma é ocupado por um membro real, da mesma maneira que um membro entra numa meia. Mas eu acredito que no caso de negligência é intelegível ou ao menos legítimo para uma platéia se demonstrado em relação com aquilo que exemplifica, que é o caso da imagem corporal. A imagem corporal é uma idéia tão interessantemente intoxicante que é, de uma certa maneira, eu não concordo com Peter sobre uma explicação não poder ser dramática. Existem momentos em que as explicações podem de fato fazer parte...

BROOK - Eu acho que uma coisa não anula a outra e acho que isto é em realidade para ser argumentado caso a caso. No caso de Marat-Sade, por exemplo, existe um nível onde Peter Weiss dispara uma imagem extraordinátria, poderosa, muito emocional e estonteante, que carrega, como uma superestrutura, dois pontos de vista defendidos de maneira semelhante entre Marat e o Marquês de Sade. Depois existem níveis intermediários. E num só momento e ao mesmo tempo a platéia é empurrada em direções diferentes sacudida emocionalmente, sacudida fisicamente e depois com assunto para refletir. Isso eu acho que é um molde legítimo a que você está se referindo. Algumas vezes está relacionado ao poder do silêncio, às vezes uma impressão é mais aguda a alguém transformando-a em palavras – como a pergunta "o que é o cérebro"? O que isto quer dizer, de se ter a sensação de se estar vivo dentro deste grande envelope? Em outros casos, as questões são melhor colocadas numa outra linguagem teatral, que á a linguagem de ação e silêncio, a linguagem da sugestão. Quando nós estávamos ensaiando *O Homem Que* ... durante todo o período de ensaio nós não nos preocupamos muito com explicações do livro que com certeza há muitas passagens eloqüentes que desenvolvem a implicação destes casos, e nós tentamos usá-los enquanto tínhamos alguém falando para a platéia, e tendo as falas como pontos e subtítulos. Depois, rejeitamos tudo. E tornou-se muito claro porque as ações físicas dos pacientes são tão inesperadas e tão vívidas; a eliminação de qualquer explicação os mantém mais aguçados do que se eles fossem ajudados, postos no lugar por qualquer forma verbal. Muitas pessoas dizem que sentem ao final da peça uma poderosa necessidade de fazerem a si mesmas perguntas. Elas não querem ter explicações, mas querem permanecer com perguntas muito pessoais sobre o que é ter o que tomamos por garantido um incrível e complexo mistério que, na falta de uma palavra melhor nós chamamos de cérebro.

MILLER - Mas não é só dar como garantida esta coisa altamente complexa chamada cérebro, porque eu acredito que alguém pode passar pela vida de uma forma muito interessante sem saber que tem um cérebro. Pode se sair do teatro de uma forma extremamente complexa, tão exposto, de forma desnudada que não interessa se a ação foi executada ou implementada pelo cérebro, nem interessa saber o que significa ser capaz de pegar um copo de água sem ter que pensar a respeito. Isto me parece tão misterioso que é uma pergunta feita pelos filósofos e eu a acho muito dramaticamente. Danto, por exemplo, sugere que nós façamos a distinção entre uma ação básica e uma ação mediada e ele quer dizer que estas ações para as quais há uma resposta inteligente para a pergunta: "o que você tem que fazer, a fim de fazê-lo?" – assim como "o que você tem que fazer para ligar o seu carro?" A resposta normal é que você tem que ligar a ignição. E o que você tem que fazer para ligar a ignição? Você tem que segurar a chave desta maneira, com o polegar e o seu dedo indicador. Mas se alguém diz para você o que você tem que fazer para virar o seu pulso no sentido horário?" Não existe resposta para esta questão. Podemos passar pela vida estando realmente envolvidos sem sabermos nada a respeito da complexidade do cérebro e perdemos nosso tempo pensando simplesmente em como podemos segregar certas ações em partes, algumas para as quais podemos dar respostas compreensíveis – "Como você faz tal coisa? – e outras ações para as quais não há resposta concebível, mesmo que a pergunta seja a mesma – "Como você faz tal coisa?"

BROOK - Mas de qualquer maneira qual é elemento mais valioso que se pode levar através da vida? Me parece que o sentido constantemente renovado de maravilha face ao mistério é mais importante e precisa constantemente ser renovado acima de qualquer coisa. Então nos voltamos para a questão do silêncio. O que é mais vital que possibilite a alguém alcançar o próximo momento da vida com um senso de consciência elevado. O silêncio interno que vem por estar face a face com o mistério? Ou o despertar da próxima pergunta através da primeira pergunta sendo feita de maneira mais precisa? Eu não acho que sejam a mesma coisa.

MILLER - Eu concordo com isso. Acho que, ultimamente, tem havido, uma diferença temperamental. Por exemplo, eu sei, como todos nós sabemos, que o que faz o copo ser levantado é um conjunto de coisinhas moles que se contraem, e que se chamam músculos. Podemos nos levantar de nossas cadeiras, pegarmos os copos sem dizermos: "Faça esses bíceps funcionarem, querida" ou "contraia-se para pegar o copo". Tudo isto pode ser feito, todo este aparato entra em ação sem que eu tenha que pensar nele nem que eu tenha que pensar em nenhum momento que eu precise ensinar meus bíceps. Parece haver perguntas complicadas e interessantes a serem feitas sem que penetremos no cérebro, perguntas a respeito dos detalhes que há em fazer alguma coisa normal, antes que a doença nos apanhe e nos impeça de fazê-lo.

SACKS - Mas uma das coisas que Nietsche fala é que o sofrimento não nos melhora, nos torna mais profundos, nos faz questionar, diz ele, mais severamente, mais profundamente do que nunca. Agora se a fluência maravilhosa, inacessível, inconsciente e a automática é interferida pela doença, você poderá então ter que realmente pensar a respeito, achar algum tipo de aproximação inapropriada e consciente a respeito de como fazer, que deve ser exatamente aquilo que acontece com a pessoa que perdeu todas as sensações e que tem que monitorar todos os movimentos. Uma maneira de se aproximar da maravilha do que damos por garantido é ver o que acontece quando você não pode tomá-lo por garantido. Jonathan escreveu um livro chamado "*The Body in Question*", que é um título que eu gostaria de ter usado. Normalmente, o corpo não está nunca em questão, mas sob certas circunstâncias fisiológicas, como a que eu descrevi em *A Leg to Stand On* (Jonathan mesmo sugeriu o título), uma parte do corpo pode passar a estar em questão. Eu concordo que a imagem corporal é o começo da consciência; é o modelo para a memória e é o centro do nosso ser. Um inseto não tem imagem corporal, mas eu acho que todos os vertebrados têm imagem corporal. Saber que uma parte do corpo está faltando e não sob o nosso comando é a coisa mais problemática do mundo. Este é o ponto no qual Wittgenstein começa o seu livro *Certezas*. Ele diz logo no começo, se você pode dizer "aqui está uma mão", faz sentido duvidar? Eu me pergunto com frequência se isso tem alguma conexão com o fato de seu irmão ter tido um braço amputado mas ter um braço fantasma extremamente eficiente lá. O livro *Leg* originalmente tinha trezentas mil palavras, mas foi cortado muito, o que me deixou em desespero só de imaginar como poderia ficar. Já no final, numa edição recente, eu sugeri que os leitores o lessem sob anestesia e então, só então, seriam capazes de saber do que eu estava falando.

MILLER - Há um ponto em que ainda não tocamos, o Oliver e eu somos pediatras que fomos treinados pela pessoa que realmente introduziu a noção de imagem corporal. Head um maravilhoso e famoso neurologista, superado apenas por Russel Brain, um outro neurologista, inventou a noção de esquema corporal, de imagem corporal que é algo extremamente dramático. Uma das coisas que eu estava me perguntando é que existe um apanhado de coisas possíveis de serem contadas e dramatizadas que, se apresentadas juntas, forçariam a atenção para esta coisa mais misteriosa chamada imagem corporal, da qual Dickens tinha uma noção vaga ou talvez uma percepção muito aguda. O próprio Dickens menciona o fato no livro *Tempos Difíceis* quando a senhora Gradgrind, uma pessoa vaga, com uma mente confusa e uma vaga imagem pessoal, está em seu leito de morte e sua filha lhe diz: "mãe, você sente alguma dor"? E ela responde: "há uma dor em algum lugar aqui no quarto, mas eu não tenho certeza de tê-la". Por que que nós rimos? Nós rimos porque intuitivamente nós sabemos que dores não podem entrar num quarto, fora do corpo, mas, ainda de uma forma interessante e paradoxal, as dores não estão no corpo como, por exemplo, um pino de aço no meu quadril, se eu o quebra, e isso é a minha imagem corporal. Eu me lembro de ter dito isto no livro *The Body in Question* se eu tiver um anel no meu dedo e se a minha mão estiver sobre a mesa, de uma certa maneira faz sentido eu dizer que o meu anel está sobre a mesa mas se eu tiver dor na minha mão e a minha mão estiver sobre a mesa, não faz sentido dizer que a dor está sobre a mesa. Existem estes paradoxos que o espanto, o interesse e a pergunta: "o que é estar dentro desta coisa?"

BROOK - O que é muito interessante nesta tarde é que por um lado nós temos três experiências diferentes, temperamentos diferentes, pontos de vista diferentes, mas existe algo em que estamos totalmente de acordo: eu acho que é muito importante porque o ponto em que estamos de acordo é que é impossível separar o vasto do específico. Se alguém se limitar ao vasto, um estará enevoado e o grande perigo, seja com poetas, ou com os filósofos, médicos de hoje, é que existe o momento em que a vastidão torna-se tão vaga que perde a sua credibilidade e se tem que cosntantemente atar isto ao específico. Por outro lado, qualquer um que saiba que está contra a especificidade torna-se reducionista, pedante e elimina o mistério. Então, ouvindo vocês agora e pegando o exemplo do copo de água, eu não pude deixar de seguir uma outra associação, que é: se você perguntar a qualquer pessoa o que um budista está procurando, a pessoa mais cética, a mais não-budista, vendo um budista em meditação, dirá que ele está procurando o nirvana, e a outra pessoa dará um sorriso porque este conceito é ainda mais vago. É claro que o nirvana é algo como uma nuvem. Mas nos monastérios zen as mais difíceis e específicas disciplinas diárias existem. O objetivo supremo que foi expresso por um número sem-fim de pessoas que passaram por enorme, rigorosa e exata disciplina, é ser capaz simplesmente de levar um copo de água ou uma caneca de chá – ser capaz de pegar a caneca de chá, levá-la, colocá-la sobre algum lugar de maneira absolutamente viva em todos os aspectos da experiência. Assim sendo, toda a relação que inclui imagem incorpora e transcende a imagem corporal. E chega a um ponto em que o específico está lá a cada segundo, que o corpo está respirando, que as células se movimentam e toda a estrutura tem consciência dela mesma. O senso de peso e não-peso estão lá, ambos – o propósito, o objetivo, a direção, todos os aspectos observáveis de um aspecto da vida humana estão lá, mas a disciplina rigorosa que envolve nisto um espaço constante, criado pelo respeito ao que pode ser percebido apenas pelo silêncio, está lá ao mesmo tempo. Se puder ser alcançado, nada mais será necesário, além de pegar um copo de água, andar com ele até o ponto de colocá-lo em algum lugar. Este é o ponto máximo que um corpo humano alcança.

SACKS - Luria, o grande neuropsicólogo, costumava citar um aforismo, eu acho que de Marx, que "a ciência é a elevação do concreto". Isto é muito paradoxal, um tipo de formulação muito interessante que se pensa poder ser aplicada na arte, não na ciência. Voltando ao copo de água e à imagem corporal, a construção do corpo também envolve a construção de espaço e tempo. Da mesma forma que eu não posso dizer que existe dor em algum lugar do quarto, quando eu tive minha experiência subjetiva de perder a perna, eu não podia dizer: "olha não se preocupem, porque há uma perna por aí", porque a idéia de um possível lugar para a perna desaparecia. Nem eu podia me dizer "eu tive uma perna antes e eu vou tê-la de volta a qualquer momento", porque o seu sentido de lugar no tempo havia desaparecido. A perna desapareceria, levando seu espaço e seu tempo com ela. Você vê algo fundamental aqui a respeito do ser e eu acho que foi explorado belamente na peça.

MILLER - A razão presumível a razão pela qual você perde espaço e tempo, caso você perca um membro, é que você perde a noção de concretização. Espaço e tempo são dimensões simples em que existem possibilidades de mudanças de direção para onde queriamos ir, ou de imaginarmos a transformação que nós, como agentes, queremos fazer. Se os perdermos estaremos reduzidos ao estado de simples paciente e isto é muito interessante, por ser a palavra que usamos para os que sofrem. Estamos a caminho de uma passividade que esvazia qualquer possibilidade de ação e de sermos agentes, mas é a ação que cria o tempo. O tempo é a dimensão através da qual nós, como agentes, podemos perpetrar coisas através das quais coisas acontecerão, porque podemos fazer algo. Somos meros espectadores, provavelmente tempo e espaço não existiriam, porque não haveria um teatro em que no espaço ou no tempo, coisas pudessem ocorrer; porque as coisas, para acontecerem, precisam ser vistas para serem coisas que nós podemos fazer acontecer. E fazer coisas acontecerem é o protótipo de tudo o que acontece.

BROOK - E é aí que a percepção pode nos dar a evidência que nenhuma outra coisa pode. Nós não podemos, de nenhuma maneira racional, escapar do tempo, a não ser através de uma forma de percepção.

MILLER - Não, eu ponho isto de outra maneira; apesar de eu discordar dele em quase todos os pontos, eu acho que Merleau Ponty que absorveu muitas das idéias de Hughlings Jackson, a quem Oliver e eu muito admiramos, teve a idéia de que antes da percepção está a ação. Sem ação, a percepção é quase inconcebível e o mundo vem a nós como resultado de nós agirmos nele; nós encontramos o mundo e alguma coisa acontece. Pare de mexer o olho e um ponto refletido numa lente de contato desaparece. Os olhos precisam se mover para verem. O Jackson disse: Você não pode sentir nada sem mexer suas mãos". Realmente, a percepção é provavelmente secundária à ação, mas a ação, é onde a percepção realmente chega.

BROOK - Isso é um ponto de vista local; é um ponto de vista filosófico ocidental condicionado. Você não poderia dizer que cinco mil anos de testemunho da experiência humana no mundo inteiro confirmariam isso. Eu acho que você descobrirá que a qualidade do que é percebido em um momento de inação total é algo que tem sido constantemente testemunhado e expresso (de maneira que aquilo que seja não-verbal pode ser expresso pela música), através de muitas grandes civilizações e tradições. Temos que moderar a observação científico-filosófica da mentalidade que carrega condicionamentos ocidentais, que é um pequeno ponto da experiência humana, e muito local no tempo.

MILLER - Mas o extraordinário poder do inativo ou da inatividade motora de alguém, numa posição de meditação, existe porque é visto por contraste ao que é prioritário a toda percepção, que é de fato atividade; nós nos mexemos e fazemos. E é pelo estressante ato de abstinência daquilo que é a nossa (natureza que é agir em relação ao mundo e ter o mundo agindo de volta como resultado da nossa ação), que nós percebemos. Desta maneira, é por contraste a isto que estes atos espetaculares de nos abstermos da ação realmente nos trazem o sentido real do que é estar totalmente consciente.

BROOK - Ou você pode dizer que a dialética é permanentemente criada – sem que se dê preferência entre o fazer e o não fazer, entre vida e morte e que estes são aspectos permanentes da mesma experiência e ambos igualmente legítimos.

MILLER - Eu acredito que o que nós realmente temos é um moto-perpétuo, o que, em última análise, seria a propriocepção para o paciente. O que é que torna esta propriocepção tão extraordinária"? Propriocepção, talvez nós devêssemos explicar o que é isso. É o sentido que vem dos músculos como resultado da ação dos músculos e da resistência à ação feita pelos mesmos. É o pequeno dispositivo dentro dos nossos músculos que registra o grau de alongamento neles. Eles não registrarão nada, a não ser que uma ação seja por nós tomada e os coloque em certa comunicação sensorial conosco. A sensação vem como resultado da ação feita. A ação própria produz a sensação, a sensação talvez leve a futuras ações, de maneira que o que você tem é a reciprocidade muito complicada e incessante entre os dois, mas eu acredito que sem ação não existe consciência.

SACKS - Eu concordo com isso. Eu acho que é extremamente raro para a ação e percepção pararem completamente. Apesar de uma situação tão rara ter acontecido com alguns pacientes pós-encefálicos que eu vi, com eles de fato, consciência não existia e havia uma perda do ser por minutos, ou horas, ou até mesmo anos. Então, sim, eu acho que toda percepção e toda consciência é normalmente ativa. Há trezentos anos, Leibniz costumava dizer: "existência é ação".

BROOK - O paciente não está inativo num estado absolutamente normal, o paciente pós-encefálico é um organismo lesado.

SACKS - Ele é um organismo aniquilado, de uma certa maneira.

BROOK - Sim, mas isto não é a mesma coisa que o estado de inatividade alcançado pelo trabalho mais duro de todos – ir além da ação.

SACKS - Concordo inteiramente e, para ser clínico, eu falei anteriormente de um paciente com Parkinson, mas não de um paciente pós-encefálico meu, um bom artista. Ele prefere ir às galerias de arte sem sua medicação porque ele sente que o seu poder de aprender aumenta, apesar de que, desta maneira, ele não pode pintar. Ele não alcançou um estado pleno, já que nestes momentos ele está em um estado diferente de percepção e de atividade.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 1 - Como criadores de teatro e médicos, eu gostaria de saber de vocês o que vocês notam a respeito do processo de cura para os atores e para a platéia?

BROOK - Eu acho que há um comentário muito simples sobre isto e tem a ver com o que Jonathan falou que tudo vem através da ação: o teatro é uma ação em frente à platéia. Por ser uma ação em frente da platéia, ele pode ter muitos efeitos e esta é uma responsabilidade que temos de ter consciência. Você pode poluir uma platéia. Isto é no sentido mais lato da palavra, pornográfico. Você pode baratear a sensibilidade. Você pode tornar uma platéia mais violenta e diminuir o potencial individual de cada um por apresentar um hiperespetáculo. Você pode brutalizar a platéia; uma platéia vem ao teatro como uma massa confusa de fragmentos. Obviamente, cada pessoa é diferente, cada pessoa vem com suas próprias preocupações e, gradativamente, o que se passa no palco tem certa influência. E, potencialmente, o oposto também tem alguma coisa verdadeira, ao invés de ser poluída pode ser clarificada. A clarificação, o juntar todos os fragmentos, o gosto da unidade, é o ato da vida. Essa experiência em si só pode trazer uma cura não só individual, mas social. Não através de idéias que se leva do teatro, mas através do que realmente acontece por um breve espaço ou prolongado de tempo, quando todos juntos estão vivendo momentos em que estão respirando e se sentido juntos, com uma percepção mais sutil, em outras palavras, de uma maneira mais saudável. E é mais fácil poluir do que curar.

MILLER - Eu às vezes me sinto mistificado. Eu não penso a respeito de cura ou nada disso quando trabalho com atores ou cantores, eu simplesmente fico estarrecido, como que por um afluxo divino, eu não sei o que é exatamente e, obviamente, não é algo superadicionado, não é um tipo de equivalente espiritual, transcedental a um fluido mais leve que lhes é dado, mas existe um momento, um tipo de fluência atinge os movimentos do ator, acima de suas ações. Eles fazem algo e eles sabem que têm isso; e eles não conseguem analisar: é como aprender a andar de bicicleta, você não pode colocar em palavras, você não pode dizer como é, você só faz. E de repente, acontece, com uma graça, completamente espontâneo, um gesto de balística; eu usei a palavra balística porque eu a tomei de Kenneth Cate, quando ele descreve uma ação que não tem direção constante, ela simplesmente é. Você escolhe a trajetória sem ter nenhuma escolha aberta e aquilo acontece maravilhosamente, excelentemente ao final; você simplesmente faz o que tem que fazer. Você pode usar a palavra "cura", mas isto certamente deixa o ator ou o protagonista, ao final, com um cansaço hilariante, sentindo que alguma coisa aconteceu, algum tipo de espetáculo. Eles saem do teatro nas alturas ao final da noite e dizem: "eu não sei como isto aconteceu, eu não sei como eu fiz isto, mas o que quer que tenha sido, foi feito com graça, que eu sei e sem ser arrogante a respeito disto, sei que foi perfeito", e na noite seguinte eles caem de cara no chão. Eles não estão curados. O que num certo sentido acontece é que nós somos pacientes permanentes nesta condição; estar vivo é ser de fato um paciente e existem essas remissões absolutamente não requisitadas na nossa condição.

SACKS - De vez em quando, com pacientes literalmente você pode ver uma cura temporária. Às vezes, pessoas muitos desorganizadas, com retardo, demência ou autismo podem ser capazes de pegar um papel e atuar, e assim fazendo, eles podem ter a coerência e a unidade de uma identidade ativa, mesmo que seja por pouco tempo. Atuar, assim como a música, pode às vezes trazer a uma pessoa danificada um breve espaço de unidade que de outra maneira não poderia ser imaginado. Eu vi isto, lindamente, com um jovem autista.

MILLER - Às vezes essas curas acontecem como resultado de algo que é propriamente chamado muleta. Por exemplo, atores podem estar doentes durante o período inteiro de ensaios, uma espécie de disfunção quase ortopédica toma conta deles; eles não podem ser as pessoas que deveriam ser. Então alguém lhe diz: "eu vou lhe dar um lenço", e de repente sua imagem corporal se estende para o lenço da maneira que Henry James descreve a imagem corporal da mulher através da pena de seu chapéu. Uma pessoa com essa disfunção ortopédica pode, num determinado momento, se expressar e fazer algo com um lenço ou com uma caneta e a fluência toma conta dela.

SACKS - Mas você não mostrou isso de uma maneira tão bonita em seu filme, quando Ivan, portador de parkinson consegue fluência com algum tipo de objeto?

MILLER - Sim ou então fingindo não estar fazendo aquilo que ele está tentando fazer. Existe uma maneira que você pode tornar-se fluente se tapeando, ao pensar que: "eu não estou tentando fazer o que eu não posso fazer, eu vou tentar, como se fosse um ricochete de fazer algo que é incidental para o que eu estou tentando fazer. E no meio da minha concentração mental no incidental eu vou executar fluentemente que eu quero". Ivan de fato fez isso. Existe uma longa cena no filme em que este homem tenta comer um mingau e tenta colocar açúcar no mingau, mas ele não consegue chegar à colher. Ele simplesmente não consegue pegar a colher mas ele mexe o seu braço graciosamente para o radiador e ricocheteia; porque é que ele não temeu o radiador?

BROOK - Isso nos leva de volta ao que é essencialmente a relação com o teatro. O teatro nos mostra mais do que qualquer outra coisa, como tudo é temperado mas que nada é miraculoso, é apenas um momento, e não quer dizer que possa acontecer no próximo, mas já aconteceu.

MILLER - Existem mais trocas do que curas.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 2 - Dr. Sacks, qual é o seu grau de sucesso com os seus pacientes e com pessoas com desordem da fala? O Sr. é capaz de ajudá-los? Porque eu tive a impressão de que, no caso de *O Homem Que...*, o homem que tinha desordem de fala não era capaz de ser ajudado.

SACKS - Eu não sei direito como você pode definir sucesso ou cura quando se trata de pacientes com os quais eu trabalho em hospitais de doenças crônicas. A maior parte das condições neurológicas – muitas delas, pelo menos – são irreversíveis, mas mesmo com essas, com todo tipo de ação e reabilitação alguma coisa pode ser alcançada. Eu não sou nada além de um catalisador ou um guia. Por exemplo, eu tive um paciente, e escrevi a respeito dele, um artista que sofreu um acidente na cabeça e de repente perdeu toda a percepção de cor. Isto primeiramente foi uma situação catastrófica: ele achou que não poderia continuar como artista ou como homem. Basicamente, ele me perguntava: "o Sr. pode consertar isto?" Eu respondi, "eu não acho que eu possa concertar isto, mas alguma coisa pode voltar". Entretanto, eu o encorajei a se recriar e a recriar sua sensibilidade para a arte nos termos daquilo que ele tinha, em termo de sua visão agora em preto, branco ou cinza. Eu acho que ele estava se encaminhando nesta direção; de qualquer maneira ele tornou-se um maravilhoso e bem-sucedido pintor em preto e branco. Todos notaram a originalidade e a força de suas últimas pinturas. Ninguém sabia, ou muito poucas pessoas sabiam dos antecendentes fisiológicos dele. Eu não sei se isso é sucesso ou não, eu me vejo basicamente buscando com os pacientes uma nova adaptação, uma organização, um modo de vida.

MILLER - Eu gostaria de ver e visualizar a noção de paciente em relação a toda sorte de constrangimentos da existência e do ser. A pergunta deveria ser feita a respeito de Terry Waite, ou as pessoas que vivem Sarajevo. Há todo tipo de maneiras pelas quais as pessoas podem negociar formas de vida sem necessariamente tornarem-se grandes artistas em preto e branco. Mas há um caminho – com a ajuda de um colega, um amigo, uma esposa, um membro da família, a comunidade – que permita que haja uma maneira de ser, apesar de profundamente desordenada e deficiente. Imagine o que deve ser, por exemplo, você ser um deficiente e ter constantemente medo de ser confinado em um quarto onde você está preso a um radiador. Essas são formas de viver, em que existem sobre a ação, abreviações sobre a possibilidade de você se realizar plenamente. Porém, existem pessoas que saem de todos os tipos de experiências de uma forma ou de outra, de todos os tipos de sacudidelas e privações elas saem mais humanas como resultado disto do que menos humanas. Nós temos que ser cuidadosos para não romantizar os injuriados, os privados, os exilados e os órfãos e eu acho que eles são necessariamente enobrecidos pela experiência. Qualquer um que tenha exercido a medicina sabe que existem pessoas permanentemente empobrecidas, alienadas, reduzidas e totalmente esmagadas pelo que lhes aconteceu e que não existe a cura. Uma coisa com que nós temos que nos confrontar é que estamos todos de uma certa maneira nas teias da Medusa e que alguns nesta teia morrerão e serão comidos vivos por outros e alguns serão capazes de deixar registro do enobrecimento e de algum tipo de transcendência da condição deles. Não existe nada de romântico a respeito do doente. Existe apenas algo muito nobre sobre pessoas que, em situações desfavoráveis, conseguiram fazer algo notável para elas mesmas, apesar de tudo.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 3 - O seu tratamento é de uma certa forma uma improvização, Dr. Sacks? Quando o Sr. não está seguro de como ajudar estas pessoas, o senhor improvisa e vê o que funciona?

SACKS - Sim, muito deve ser improvisado e qualquer que seja a universalidade, todos são diferentes. Ocasionalmente, muitos estudantes vêm ver meus "métodos". O que eles encontram é menos "método" e mais improvisação contínua.

MILLER - Isto é o mesmo para o Peter e para mim, como diretores. Não há métodos, é a comunidade. O que acontece é que você vive com as pessoas e descobre que você se dá bem com elas e é agradável você saber que está realizando um trabalho e que vai ser pago por ele.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 4 - Eu quero perguntar algo a respeito do que o Dr. Miller falou sobre estas pessoas serem empobrecidas ou enobrecidas. É a respeito da parte do livro que a peça mostrou, em que o Dr. Sacks descreve os gêmeos que podem achar números primos além do que os computadores daquela época podiam calcular; e do homem que podia desenhar representações incrivelmente detalhadas da fauna. Eu me pergunto se, ao lidar com essas pessoas a quem o senhor chama de "simples", o senhor por acaso sentiu que havia (no processo de adquirir habilidades conscientemente que nós temos que acumular de maneira a vivermos uma vida normal) um tipo de teto e de chão em nossas percepções, em nossa consciência, que essas pessoas talvez fossem capazes de romperem para cima e para baixo e se o teatro é na realidade um meio para nós, platéia, rompermos o teto e o piso?

SACKS - É uma pergunta muito interessante a respeito de paradoxos, de certa maneira. Eu estou trabalhando neste momento com um outro artista aprendiz, no mínimo, um desenhista maravilhoso. É extraordinário ver habilidades prodigiosas, tais como as reprodutivas, miméticas e habilidades de computador algumas vezes naquilo que se poderia chamar de quase ausência de personalidade ou mente de tal substância. Um desses alunos é capaz de fazer um quebra-cabeça de quinhentas peças em três minutos, a não ser que você ponha o quebra-cabeça de cabeça para baixo ele o fará em noventa segundos. O rosto, o significado interfere nele. Ele tem essa prodigiosa habilidade de ver os padrões abstratos e como eles se juntam. Mas normalmente ele está abaixo do nível do significado ou não sabe dizer se tal descrição é falsa, mas Caspar Hauser, um rapaz mudo de desesseis anos, mais ou menos, foi encontrado nas ruas de Heidelberg em 1928 com um bilhete dizendo que ele tinha ficado acorrentado num sótão, isolado de todo o contato humano desde a idade de três anos. Primeiro, Caspar Hauser foi descrito como tendo poderes prodigiosos de percepção e de memória perceptiva, e que quando ele adquiriu linguagem, ele os perdeu. Se demonstra, de alguma forma, o que pode acontecer no terceiro ou no quarto ano de infância, eu não sei. Eu sinto o desconforto de Jonathan quando eu digo isto, mas talvez haja em mim algum impulso para romantizar o primitivo. É certo que a mente se desenvolveu e a cognição foi desenvolvida através de diferentes estágios, que pode ser um dos primeiros estágios, apesar de se incorporar aos últimos, de alguma forma também é reduzido.

MILLER - Oliver está certo no sentido de que eu tenha uma suspeita intuitiva. Eu tenho duas suspeitas intuitivas, uma sobre o nobre selvagem, e a outra sobre o paciente talentoso, e eu acho que eles são criaturas cognatas da imaginação pósiluminista. A idéia de que de uma certa maneira existem capacidades na alma humana que são suprimidas pela aquisição subseqüente da capacidade cognitiva, eu acho que é bobagem. A razão pela qual Rafael foi um desenhista maravilhoso é que ele era inteligente e o que é maravilhoso a respeito dos desenhos das pessoas com disfunções, o que é extraordinário nessas pessoas é o fato de eles poderem fazer mas não que eles desenhassem bem. Seus desenhos são secamente pedantes, ao invés da extraordinária graça e fluidez de que um artista é realmente capaz. É estranho que eles desenhem da maneira como fazem, mas também há uma peculiaridade idiossincrática a respeito dos desenhos dos autistas. São desenhos extremamente pedantes em oposição aos desenhos de uma pessoa cognitiva, como Watteau, por exemplo, que, não interessa o ângulo que ele use, ele é promiscuamente criativo com seus desenhos. Eu penso nos desenhos que eu tenho visto dos autistas, que eles são estranhamente secos, produções contritas que não ilustram uma visão do mundo.

BROOK - Existe uma outra questão muito clara. Imagine uma orquestra de décima categoria. Nesta orquestra de décima classe os metais são tão agressivos e tocam tão alto que ninguém consegue escutar as cordas. Certo dia os metais não aparecem para o concerto, e de repente a platéia consegue ouvir as cordas pela primeira vez. Isso é muito emocionante, mas não altera o fato de ser uma orquestra de segunda classe. E a outra pergunta, que é o lado oposto do que estamos discutindo, é o que leva esse grupo de músicos (quando os metais e as cordas estão presentes) ao próximo ponto, que é o de serem mais e mais sintonizados, para que todas as partes toquem juntas, para além do que parece ser o nível natural para aquela orquestra, em seu estado natural.

MILLER - E a maneira pela qual isto é fácilitado freqüentemente pela presença de uma pessoa, o maestro.

BROOK - Sim, e como é que isto acontece? Eu acho que é preciso sempre, a todo momento olhar a questão do negativo, do negligenciado, do déficit e daquilo que está faltando, com a questão implícita está sempre lá, dentro do que é chamado estado normal no qual estamos todos, o nível de uma orquestra de quinta classe quais fatores podem levar o que temos dentro de nós para um estágio melhor?

MILLER - Bem, é muito interessante esta noção de orquestra de segunda ou de terceira classe porque você vê orquestras que têm sido tradicionalmente registradas como de segunda, e um maestro muito carismático – Klaus Kleiber é um deles – vai chegar a uma orquestra que tem andado rebelde, difícil, atrapalhada, medíocre, e dentro de três dias, sob sua batuta, uma transformação transcendental ocorrerá, eu não sei o que é, mas é um mistério.

BROOK - E persiste?

MILLER - Não, depois diminui, mas de qualquer maneira, tem que haver algo na forma de uma ação coletiva.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 5 - Na peça chamada *O Homem Que...* não havia mulheres representando no palco e eu gostaria de saber porque vocês fizeram aquela escolha, o que na realidade vocês estavam explorando?

BROOK - Desculpe-me mas é uma questão falsa porque ela carrega em si todos os tipos de implicações não ditas que são condenadas na palavra "representada". Quando você faz qualquer peça de teatro, você contrata, com os meios disponíveis, aquilo que lhe parece mais apropriado. Através dos anos, no nosso centro, tivemos vários projetos com homens, com mulheres, com pessoas de todas as partes do mundo e nunca tentamos representar nenhum modelo social artificial. Neste caso, trabalhamos por um longo período com um número muito pequeno. Dentro deste grupo havia quatro pessoas que estavam muito tocadas e motivadas e que tentaram da melhor maneira possível representar todo mundo – pessoas idosas, pessoas jovens, homens e mulheres. Mas a peça não é a respeito de diferença de gênero. A peça é a respeito de certas condições e não a respeito do relacionamento entre homens e mulheres. Nós trabalhamos com o nosso grupo; nós não estamos fazendo nenhuma declaração política, e eu não sinto necessidade de que desculpas políticas sejam feitas.

É muito interessante que ao simplificar o teatro o essencial aparece muito misteriosamente. Recentemente, eu assisti à produção de Declan Donnellan para *As You Like It* com um elenco todo de homens e uma Rosalinda muito jovem. Isto de maneira nenhuma foi uma declaração de que para sempre as mulheres devam ser abolidas do palco. Foi um evento único, onde uma coisa que eu nunca havia visto nesta peça, uma qualidade muito interessante da relação entre Rosalinda e Orlando, apareceu apaixonadamente. Eu acho que não precisamos olhar mais longe. Hoje em dia é muito fácil ver ações em termos de declarações públicas e eu me sentiria profundamente envergonhado se tivéssemos introduzido uma mulher, com um amuleto, só para provar que estamos do lado certo da cerca em relação a todas as mulheres que respeitamos. Eu não sinto a necessidade de chamar a peça de "O Homem e A Mulher Que..."

SACKS - O essencial certamente não significa literal. Tudo em *O Homem Que...* me comoveu imensamente, mas a coisa que mais me emocionou foi o japonês que escutava música e canções japonesas. Mas como eu digo em *O Homem que Confundiu sua Mulher com um Chapéu*, havia velha mulher irlandesa, mas a essência não é irlandesa e a transposição parece capturar toda a estranheza e maravilha do episódio.

MILLER - Isto tem base em algo fundamental ao teatro, que Peter nos possibilitou fazer, e significa que a noção de detalhe de representação não tão necessária num âmbito tão grande do teatro. Ao representar alguma coisa você não precisa necessariamente que todas as partes da representação sejam ou tenham partes correspondentes ao que está sendo representado. Alguém sobe ao palco, seja um homem, mulher ou criança, eles apenas são imagens do que está sendo demonstrado a respeito do caso, seja um caso clínico ou seja um tipo de caso humano. Por exemplo, eu estou pensando a respeito de *Nicholas Nickleby*, de Trevor Num, em que numa festa havia um grupo de mulheres sentadas à volta usando bonés. Havia pelo menos cinco homens de barba representando estas mulheres; em nenhum momento foi dito "esta é uma festa com mulheres barbadas... Nós sabíamos imediatamente que a presença da barba era para ser colocada de lado num sistema representacional não eram as mulheres de barba na festa, mas havia pessoas representando tudo aquilo que fosse necessário para mostrar que uma festa acontecia.

Isso nos leva de volta a algo bem no comecinho, quando Peter começou a falar sobre os seus movimentos de mão. Nós temos, à medida que falamos, uma série de pequenos atores que aparecem nesta pequena arena em frente a nós, que não se parecem com nenhuma das coisas a respeito de que estamos falando. Mas em certos aspectos, partes da ação são representacionais. Nós dissemos "então o avião desceu" e a trajetória da mão é tudo o que é necessário para se falar a respeito do avião. O fato de que minha mão é completamente diferente de um boeing não é relevante. No caso dos atores de Peter representando os pacientes, o gênero deles era irrelevante. Uma das coisas interessantes a respeito do teatro na Europa – e nós devemos isto quase que inteiramente ao Peter – é a liberação, que ocupou o lugar de uma rede representacional escrupulosamente detalhada e densa, onde tudo que está no palco deve representar alguma coisa da realidade. O trabalho de Peter nos permite agora ir e fazer o que fazemos com cada um de nós o tempo todo, que é contar estórias com gestos quase representacionais e eu acho que esses atores são quase representações de homens e mulheres.

PERGUNTA DA PLATÉIA - 6 - Eu quero voltar ao que o Dr. Miller falou, que foi: A platéia precisou de mais explicações? Como membro da platéia, o que eu senti é que estava sendo convidado para me tornar parte da criação de um poema, parte de uma série de impressões que interrogou-me em nível intelectual e emocional: assim eu me pergunto – e a questão é para Peter Brook – se você sente que há uma ligação forte entre a sua habilidade de criar este tipo de trabalho e o seu engajamento em trabalhar em colaboração nas peças? Eu me pergunto se isso possibilita você entrar na psique de um contador de estórias de maneira particular.

BROOK - Eu acho que nós voltamos ao silêncio. A coisa mais preciosa no trabalho de colaboração íntima é a capacidade de ouvir. Ao ouvir, você penetra mais profundamente no significado e o "inessencial" cai. Mas no barulho e nas trocas agressivas, nada realmente é trocado, somente a superfície predomina. Qualquer que seja a atividade, qualquer que seja o barulho, qualquer manifestação que lá exista, lá também pode estar uma qualidade de certo silêncio. É um processo e através dele algo mais valioso pode aparecer. Este escutar tem que estar lá na colaboração – não somente na colaboração entre nós, mas também na colaboração entre médicos, pacientes e as muitas pessoas com que trabalhamos, incluindo o Oliver, quando ele estava disponível. No começo, pareceu-me que eu não poderia entrar no que era um mundo completamente novo para todos nós, sem mais uma vez me voltar para um velho amigo, que era Jonathan Miller. Eu pedi ao Jonathan que viesse passar uns dias conosco, quando nós estávamos explorando e trabalhando; nós conversávamos, mostrávamos e discutíamos várias coisas. E, como sempre, existe um detalhe, uma só coisa, que é mais preciosa do que tudo mais. Das mil coisas que o Jonathan disse, existe uma frase-chave isto não é o que acontece no trabalho normal de um ator. Normalmente, um bom ator amplifica, até que tome uma nova forma, algo que já está presente na sua imaginação. Um bom ator tem, no seu misterioso mundo da imaginação todo tipo de pequenos fios. Ele não precisa ser um assassino violento que mata por ciúmes, mas ele tem que ter, em algum lugar, uma idéia mínima do que o ciúme significa, a menor percepção possível do que alguém pode ser levado a fazer, ou seja, matar. E dessa sua imaginação criativa ele pode construir eventualmente a pessoa que, com absoluta verdade mata no palco. O que o Jonathan disse foi: "cuidado, isto é diferente; ninguém sem um dano cerebral pode imaginar através da sua imaginação o que acontece num cérebro danificado." E das milhões de coisas diferentes, provocativas e divertidas que aconteceram nestes dois dias, este foi o ponto que constantemente iluminou o problema. Neste caso, os atores, inspirados por todo o campo que Oliver nos abriu, souberam que a imaginação deles não poderia ajudá-los; o trabalho deles deveria basear-se em assistir, escutar e observar o específico. O trabalho deveria ser de fora para dentro, levando em consideração que, quem olhasse para fora, estava tentando escutar o que vinha de fora. Desta maneira, numa peça nós temos que trazer a escuta para a platéia, para o detalhe do lado de dentro chamando a atenção da audiência que estava acontecendo fora como a chave para o que se passava.

MILLER - A questão do silêncio e da atenção, o drama de você assitir. Você fala corretamente, Peter, a respeito do estranho tipo de silêncio tenso, criativo, possibilitando o silêncio que a platéia produz pela clara atenção em escutar. Mas a noção de atenção compartilhada está no centro do nosso ser, algo que tem sido abordado pelo psicólogo Jerry Bruner: a idéia de observar a atenção do outro, de sua atenção estar sujeita à atenção. Uma das pinturas mais bonitas do mundo é uma pequena e quase insignificante tela que está na Galeria de Arte de Viena, de Taeuber, de uma mãe descascando uma maçã. A mãe senta-se com os olhos baixos, olhando, concentrando-se no que ela está fazendo; atrás existe uma mesa, e o rosto redondo e gordinho de uma criança holandesa observando. Mas o que é que esta criança gordinha está observando? Ela não está olhando a maçã ser descascada. Ela está olhando o rosto da mamãe. E é este ato o ato de assistir ao ato de atenção da mãe que dá a este quadro um curioso sentido do que é peculiar e especial a respeito de nós. Nós somos leitores da mente dos outros. Não olhamos simplesmente as atividades dos outros. Nós observamos cada sinal exterior de nossas opiniões a respeito de nossas atividades. E depois, o que acontece nos ensaios é essa capacidade de compartilhar não meramente a atenção, mas a atenção sobre a atenção de cada um. E isto é o que cria esta coisa estranha que acontece no teatro. Eu estou parafraseando o que, para mim, o que para você, é esta coisa extraordinária do silêncio. É o silêncio de ouvir a mente de uma outra pessoa.

ELIZABETH LECOMPTE

Em 1975, a diretora novaiorquina Elizabeth LeCompte, ex-discípula do diretor Richard Schechner e formada em artes visuais, descolou um velho armazém no Soho (a Performing Garage) e ali fundou o Wooster Group, um dos mais radicais representantes da vanguarda teatral norte-americana. LeCompte e seu grupo – que conta com nomes hoje famosos, como seu marido Willem Dafoe (de Platoon *e...*

A Última Tentação de Cristo) e Spalding Gray (*Os Campos do Silêncio*) – vêm nos últimos vinte anos desenvolvendo um trabalho coletivo na linha da *performance art* mas ousadamente ativista, ao desconstruir e desmontar textos clássicos da dramaturgia em espetáculos que misturam teatro *vaudeville*, materiais autobiográficos, vídeos e dança. Polêmicas, suas peças costumam abordar temas como violência, racismo, o papel do artista na sociedade, autoridade e preconceitos. Na montagem de *The Crucible*, baseada no soporífero clássico *Our Town*, de Arthur Miller, o autor entrou em cena e processou o grupo por uso não-autorizado de sua obra. Detalhe: uma das versões era uma gravação da peça em vídeo com o elenco chapado de LSD. Como se não bastasse, a última cena trazia uma arrasadora performance que enfocava o cinismo branco em relação aos negros. Com os atores maquiados e vestidos como "negros". Isso rendeu ao grupo acusações de racismo bem como uma suspensão de quatro anos dos benefícios do poderoso National Endowments for the Arts, Entre os trabalhos mais importantes do grupo estão as trilogias *Three Places in Rhode Island*, que ocupou todos os anos 70, e *The Road to Immortality* (anos 80).

Assistir aos ensaios do Wooster Group, abertos ao público, pode causar desorientação, riso, confusão: nada parece ter muito sentido, as peças parecem não se encaixar num todo. É que o grupo desenvolveu uma linguagem tão pessoal nas últimas décadas que é preciso alguma dose de paciência para penetrar na linguagem aparentemente caótica de suas peças: fontes textuais e imagéticas são citadas, retrabalhadas e justapostas com fragmentos da cultura popular, história social e personalidades. Muitas vezes é difícil saber o que está acontecendo. Contra o discurso linear do teatro e convenções como tema, conflito e personagem, o trabalho do grupo põe por terra quaisquer expectativas que possamos ter sobre "o que é teatro", ou que ele deva ser "sobre" alguma coisa, que ele deva ter um "sentido". Como diz LeCompte, "a peça é o sentido. Você não ouve um solo de sax e procura um sentido ali. O mesmo ocorre com uma tela de Pollock".

É como o caso de *Brace Up!* (1990), um dos últimos trabalhos do grupo, uma leitura particularíssima da peça *As Três Irmãs*, de Tchecov. A peça apresenta uma *trupe* de atores japoneses apresentando o texto de Tchecov num espetáculo anárquico, pontuado com música, vídeo, elementos de desenhos animados e de telenovelas coreanas. O texto de Tchecov nem sempre é respeitado. Aliás, o texto, nas peças do Wooster, é apenas um dos elementos. Ele é submetido a todo tipo de desvio: é freqüentemente seccionado e justaposto simultaneamente a outros elementos, criando assim uma interação de cenas aparentemente irreconciliáveis e que são responsáveis pelo "estranhamento" do espectador. Não é por menos: como entender o texto de Tchecov, se ele é o tempo todo entrecortado pela música de John Lurie, por vídeos que trazem o rosto dos personagens dizendo outros textos, reencenações engraçadíssimas de desenhos animados coreanos, dança e narração? É uma densa colagem, mas com uma estrutura lúcida por detrás. A sensação, muitas vezes, é a de estarmos assistindo a uma peça sendo editada ao vivo por um diretor invisível em posse de um controle remoto. Os fragmentos, pelo menos à primeira vista, não parecem fazer nenhuma relação uns com os outros, num processo que poderíamos chamar de *zapping* teatral.

Parte dessa complexidade vem do próprio processo de trabalho do grupo: cada produção é fruto de um trabalho minucioso, metódico e caótico ao mesmo tempo, de ensaios públicos e fechados, de filmagens e de pesquisa de material. Cada peça é uma "obra em progresso", sempre dialogando ou questionando trabalhos anteriores. Como explica LeCompte, "o grupo monta suas peças por meio de um processo contínuo de edição, cortes, emendas, baseados em técnicas da televisão e do cinema, com a estrutura emergindo gradualmente e criando uma realidade teatral que incorpora a vida em vez de apenas representá-la". Uma das características básicas do grupo em relação ao texto é o trabalho de desconstrução de clássicos, seja do teatro ou da literatura. O novo texto, isto é, a peça, se torna assim um comentário político e estético do antigo.

Influenciada por Brecht, Artaud e pelo teatro experimental dos anos 60 e 70, LeCompte tem criado, junto com o Wooster, uma nova linguagem, sendo considerada pelo importante diretor Petter Sellars como "a mais significante contribuição teatral da nova geração norte-americana".

A montagem mais recente do grupo, *Frank Dell's The Temptation of St. Antonhy*, que veio ao Brasil em março de 1995, é uma amostra do processo fragmentário do grupo e de sua fase mais madura. Última parte da trilogia *The Road to Immortality*, a peça é baseada no romance de Flaubert, mas também utiliza elementos como o roteiro de *The Magician*, de Bergman, canais pornográficos *X-rated* e a história do polêmico humorista Lenny Bruce.

O que levou você e Spalding Gray a abandonar o trabalho com Richard Schechner e fundar o Wooster Group?

ELIZABETH LECOMPTE – Acho que, a certa altura do nosso trabalho com Schechner, Spalding Gray e eu começamos a ficar descontentes com o teatro que ele estava fazendo, não nos interessava mais. Schechner achava que um ator devia sentir uma determinada emoção para conseguir expressá-la. Ele queria que os atores realmente experimentassem uma emoção diante de um público, e eu achava que um ator não precisava necessariamente sentir uma emoção para ser capaz de expressá-la. Por outro lado, eu queria experimentar novas técnicas e não havia muito espaço para mim. Claro que eu poderia ter continuado a trabalhar com Schechner, porque ele estava tão à frente de seu tempo. Mas eu descobri que poderia fazer peças sem ele. Eu era tremendamente ambiciosa. Acho que no caso de Spalding Gray, ele precisava de alguém para criar um mundo para suas personas, e eu o conhecia muito bem. O que aconteceu é que, num determinado momento, comecei a me interessar por outros performers também.

Spalding Gray passou a ser apenas mais um ...

LECOMPTE – Sim, e é por isso que não trabalhamos mais juntos. Ele queria estar sempre no centro e eu queria construir um novo sistema, interagir pessoas e idéias. Queria ser capaz de ver os vários lados dele, e para fazer isso eu tinha de deixá-lo de lado. Simplesmente não funcionaria trabalhar com Splanding hoje. Eu não consigo trabalhar com só um ator em cena. Eu gosto de ver ações e reações ocorrendo em vários locais da cena, simultaneamente, e isso era difícil para ele, ele queria só uma.

Você estudou pintura, fotografia e é fascinada pelas artes visuais. Como essas formas influenciaram seu estilo de direção?

LECOMPTE – Não tenho muita certeza se a pintura influenciou o teatro que faço. Acho que minha experiência com desenho mecânico e arquitetônico, sim. Por intermédio do desenho tive experiência com sistemas, estruturas, plantas, com modos de olhar para as coisas. Me fascinava a idéia de que as coisas podiam ser alteradas por meio de uma mudança sutil de grau, criando assim uma paisagem totalmente nova, causando uma surpresa. O desenho arquitetônico influenciou o modo como estruturo os ensaios ou como integro e sobreponho sistemas diferentes numa peça. Muitas delas, como *Route 1 & 9*, foram planejadas por meio de uma série de desenhos assimétricos sobrepostos para obter diferentes relações. Como ver a estrutura de uma peça de maquinaria ou edifício no papel. Eu gosto de trabalhar com superfícies, revelar outras estruturas, e trabalho dessa forma também com os performers.

Como é trabalhar com a mesma peça durante tanto tempo, ou retomar um trabalho anterior?

LeCompte – Se o texto é bom, como é o caso de *Brace Up!*, que é baseado em *Três Irmãs* de Tchecov, ou de *Frank Dell's The Temptation of Saint Antonhy*, baseado em Flaubert, então é como no caso do espaço: posso continuar trabalhando por anos e anos com o mesmo texto. Eu sinto o mesmo em relação ao texto, porque para mim o texto não é só o texto: é o texto *versus* o ator, e ambos têm pesos iguais. Se o texto revela modos diferentes quando o ator o modifica, ou se a relação do ator comigo se modifica, ou se o ator muda de uma performance para outra, o texto também muda radicalmente para mim. Ele não está separado de sua performance. Eu nunca leio um texto antes de encená-lo, nunca leio o texto separado do espaço e dos performers. Eu poderia encenar *Brace Up!* pelo resto de minha vida mas não o faço porque não conseguiria dinheiro. Por isso, passo para outro cenário, outro sistema, outro texto, mas estou sempre examinando e explorando basicamente as mesmas coisas e essas coisas usualmente envolvem as técnicas dos atores bem como o texto escrito.

A obra de Tchecov foi por muito tempo associada aos métodos de Stanislavski. As peças do Wooster sempre tentam desvelar ou romper com a representação naturalista. Como você vê isso, já que você também monta Tchecov?

LeCompte – Isso não tem nada a ver com o que quero ver em cena. Acho que quero mostrar modos diferentes de atuação e de ver pessoas ao vivo num palco. Eu tenho de colocar os atores ao lado do texto e ver como eles se movimentam juntos. Isso é o que faz a peça. Eu não gosto de ver a reencenação da vida diária no palco – como se pretendesse recriar algo privado que aconteceu e fazendo de conta que o público não está ali. Não gosto da sensação de que estou assistindo ao que eu poderia ver na televisão ou ao dobrar a esquina e observar meu vizinho. Eu não pego Tchecov simplesmente e decido retirar todos os naturalismos. A peça vai se construindo lentamente por meio desta constante interação dos performers com o texto e com os outros materiais. Nesta peça eu coloco os atores e coloco a persona de Mr. Tchecov do lado, não seus personagens. Eles se movem um contra os outros. O problema é que eu não ouço os personagens, eu ouço uma voz, uma pessoa falando. Eu gosto de ouvir a voz de uma pessoa como se viesse de vasos diferentes, mas é sempre a da mesma pessoa. É como estivesse conversando com esta pessoa, gosto da idéia de que há uma conversa entre o ator e o diretor enquanto trabalho.

Qual a diferença entre atuação e performance?
LeCompte – Para mim é a mesma coisa. Quando digo a um ator, "pare de atuar", isso quer dizer que estou vendo o trabalho sendo feito, certos cacoetes, e não quero ver aquilo. Às vezes uma "má atuação" pode ser interessante. O ator não precisa tentar ser "natural". Isso me entedia.

E qual é o papel do performer? O que ele deve fazer?
LeCompte – Tento conversar com ele no sentido de achar um lugar onde eu não o perceba, onde ele desaparece, onde ele seja ele mesmo e não uma construção minha. E quando isso ocorre sinto que estou obtendo um tipo de claridade que me interessa, não há nenhuma afetação nem decoração ali, nenhuma cortina entre a idéia e meu entendimento dela. Desenvolvo um estilo em que os atores se despem de certos tipos de afetações. Gosto de pensar que suas palavras estão saindo de suas bocas como se fossem instrumentos musicais. O personagem deve vir do centro deles de algum modo. Se vejo qualquer coisa limitando isso, qualquer tipo de linguagem gestual limitando a articulação do personagem, eu limpo para achar a fonte. Eu também gosto de usar o ator como decoração física, só que isso é algo à parte, que nunca deve ocorrer ao mesmo tempo que a voz. Há poucos atores que sabem fazer um gesto físico e falar de modo claro e sem afetação ao mesmo tempo. É um truque bem intricado. Como dançar num ritmo e dizer o texto em outro. O que espero é que cada ator vá fundo nas palavras que estão sendo ditas, mas não tenho nenhum interesse em que eles me mostrem alguma outra pessoa além delas mesmas. Quero que os atores mergulhem nas idéias do script mas não me importo nem um pouco com quem eles são no mundo lá fora. O único momento que interessa é quando eles estão no palco.

O estereótipo mais comum que as pessoas têm sobre os atores é que eles não possuem uma personalidade própria, que estão representando o tempo todo, incorporando os personagens que estão representando no momento. O que você pensa disso?
LeCompte – Felizmente isso não acontece comigo. Tenho trabalhado com

o mesmo grupo de atores há tantos anos de modo que eu os conheço profundamente, sei como são. No meu trabalho estou interessada em descobrir o que eles são em cena. Quando dirijo, estou dialogando ao mesmo tempo com o autor, como com Flaubert, e com os performers. Só me interessa ver a exibição do ego do ator quando sei que ele não se importa se o público gosta ou não dele. Se percebo que o ator está se exibindo, precisando de atenção, eu evito olhar. É uma qualidade da atuação que não me interessa. Para mim é essencial achar um equilíbrio entre a ação física, o texto e os atores. Se o ator fica mais interessado em se mostrar para o público isso quer dizer que ele não está concentrado no texto, o que é essencial para mim.

Como é trabalhar com atores como Willem Dafoe e Spalding Gray, que hoje são grandes nomes em Hollywood? Como evitar que o público não diga "ah, ali está o cara de Platoon *fazendo tal papel"?*

LeCompte – Esse é um problema do público, não meu. Se Willem não se importa, se ele não atua como se estivesse dizendo "ei, olhe para mim, eu sou uma estrela", tudo bem. Eu gosto de aproveitar as experiências que eles trazem do cinema, é uma outra dialética. Meu único problema em relação a isso é com atores que não sabem quem são e que ficam olhando a platéia para descobrir, ou para se auto-afirmar. Não estou interessada nesse tipo de ator.

Você gosta de encenar justapondo elementos diferentes, como em Brace Up!, *em que um filme mudo japonês de samurai entra no texto de Tchecov. Qual é a relação entre uma coisa e outra?*

LeCompte – Nenhuma (*risos*). É por isso que muitas vezes as pessoas têm dificuldade em entender as peças, pois eu estou sempre desenvolvendo novos modos de atuação. Trabalho com diferentes estilos de *performance*, coisas que soam musicalmente certas para mim, que me excitam visualmente. Não trabalho necessariamente estes elementos em relação a um texto. Eu posso desenvolver uma idéia de peça sem nenhuma idéia de como é o texto. Então o texto aparece e algumas dessas idéias que estou desenvolvendo acabam integradas a ele. Como ocorre com os vídeos que fazemos aqui. Eu estava trabalhando com a idéia do filme mudo quando me deparei com algumas convenções narrativas da era do cinema mudo japonês: este antigo narrador, o *Benshi*, que era um ator que se sentava ao lado da tela e narrava o filme inteiro, inclusive fazendo todas as vozes, todos os papéis! Então comecei também a trabalhar bastante com narração episódica, primeiro com Spalding como narrador, e depois incluindo Ron Vawter e Kate Valk agora.

O público geralmente está acostumado a ver uma peça tradicional, com começo-meio-fim. Já as peças do Wooster rompem com isso. O que você deseja provocar no público: desorientação ou atenção?

LECOMPTE – Bem, eu gosto de velocidade, de pique. Gosto das coisas acontecendo rápidas no palco, porque a velocidade impede de nos agarrarmos muito às coisas. O que eu quero é que o público veja através de meus olhos e não sei se isso ocorre sempre. Busco a clareza que nasce do caos. Trabalhar com coisas que parecem não funcionar bem juntas, ser capaz de juntá-las. Nas peças, as coisas são caóticas e ao acaso e ao mesmo tempo tudo é claro e organizado. Eu tenho necessidade de assistir à peça sentada na platéia, porque assim eu posso sentir quando algo está claro ou não. Só assim posso saber se estou mentindo ou não. Nos ensaios, que são extraordinariamente prazerosos para mim – eu posso mentir. Quando dirijo, sempre fico ligada em como a platéia reage e isso afeta minha direção. Uso a platéia como um teste. Pela reação do público sei quando eu o estou vampirizando, fingindo. É claro que há muito de *voyeur* nisso.

Mas, se há algo errado, não há como parar a peça no meio e dizer "hei".

LECOMPTE – Ah, isso é bastante doloroso... E eu já fiz isso, parei peças na metade e disse "não é nada disso".

Sério?

LECOMPTE – Sim, uma vez durante uma peça eu me levantei e disse "Isso não sou eu". Ah, sim... É assustador. Se uma peça vai se desenrolando e eu não me reconheço nela, eu cubro a cabeça, tapo os ouvidos, espero que termine e começo novamente! Nos ensaios do Wooster, que são abertos ao público, eu de fato paro a peça e peço aos atores para fazerem de novo. Mas também não exagero: não quero destruir a vida dos atores em cena. Por isso não fico interrompendo toda hora. Nunca sei se algo está funcionando ou não até a metade da peça. Nunca sei se a peça deu certo até que ela chega ao fim.

Suas peças parecem muito próximas da teoria do caos, que diz que coisas *que parecem à primeira vista caóticas na verdade possuem uma outra ordem. Quanto de improvisação você permite em suas peças?*

LeCompte – Várias pessoas já fizeram essa analogia entre o trabalho do Wooster e a teoria do caos, mas confesso que nunca li sobre isso, embora veja uma analogia. Há uma série de pequenos artifícios, todo tipo de coisa. Pode haver um trecho absolutamente desprezível em relação ao trecho seguinte, mas uma interrupção ao acaso pode nos fazer parar e recomeçar de novo. Não importa o quanto tenha sido coreografado, há sempre algum elemento de acaso que aparece mas que o público não percebe. Gosto da idéia de que tudo pode acontecer. Isso é parte do equilíbrio entre o caos e a clareza perfeita.

O Wooster Group surgiu no ambiente teatral dos anos 70. Qual foi o impacto dos trabalhos de Richard Foreman, John Cage e outros?

LeCompte – Acho que inconscientemente absorvi todas essas idéias. Com Cage é mais difícil dizer, pois ele estava trabalhando com performance há mais tempo que eu. Eu era analfabeta sobre Cage a não ser por ter lido algumas coisas dele. Mas nunca vi de fato um trabalho seu, a não ser algumas peças que ele fez com Cunningham. Mas o que ele estava fazendo era tão penetrante e importante que mexeu comigo. Hoje, quando olho para trás, percebo que absorvi coisas que não percebia antes, como se fosse uma água em que eu nadasse mas não soubesse se estava quente ou fria. Hoje percebo quanto fui afetada por certas coisas, como Robert Wilson, por exemplo. Sua influência no meu teatro se deu em duas coisas importantes: a primeira era sua idéia da presença do ator no palco, de que ela não tinha necessariamente nada a ver com a construção de um personagem. O fato de que a presença do ator em cena com suas ações parecia separado da persona no palco. Ele não tem feito mais isso tanto quanto em seus primeiros trabalhos. A segunda coisa para mim era o modo como ele justapunha coisas que não tinham necessariamente a ver umas com as outras. A idéia de fazer com que cada elemento teatral falasse "em sua própria linguagem", de que não fosse meramente ilustrações. Isso me deu um tipo de liberdade de trabalhar daquele jeito, e também vendo Wilson trabalhar. Burroughs também foi muito importante.

Como assim? Ele influenciou seu teatro?

LeCompte – Obviamente, tudo o que Burroughs faz em literatura eu de certa forma incorporei no que faço. A diferença é que ele lida com a destruição da narrativa e eu nem tanto. Por isso, o fato de usar aquele sistema de acaso e ruído, paralelamente à narrativa, é o que faz seu trabalho diferente. Quando eu estava na escola eu lia Burroughs e percebi que ele fazia *cut-up* com seus textos. Naquele tempo essa idéia foi fantástica, eu me deliciava com ela. Para mim, essa possibilidade do uso dos *cut-ups* era análoga ao fato de eu poder mudar o espaço à minha volta. Lidar com o mesmo elenco de regras, a mesma linguagem, mas rearranjando a sintaxe por meio de cortes e colagens. O *cut-up* ofereceu um tipo de liberdade que era bastante atraente. Burroughs foi muito importante por ter percebido que o sentido era algo separado do texto (*risos*). O fato de que o texto poderia ou não incorporar um sentido, de que o sentido era algo que estava ali porque eu estava ali, e o fato de estar ali, presente, significava que tudo que eu fazia tinha sentido, não importasse o que fosse dito, em que ordem, em qual posição.

Diante de tudo isso, qual é a posição dos críticos em relação a seu trabalhos?
LeCompte – Não posso dizer que eles não entendem. Tudo o que os críticos dizem é dito a partir de um determinado ponto de vista. Acho que freqüentemente o que os críticos de teatro estão fazendo é preservar o *status quo*. Eles lidam com o teatro como forma de arte de um modo nostálgico, não admitem abrir mão de certos valores, estão presos a uma certa tradição literária e humanista e por isso se sentem incomodados em analisar o que foge à regra. Minha única reclamação em relação aos críticos é que eles deveriam mudar sua linguagem. Deveria haver gente nova, com outros parâmetros, para escrever sobre o teatro atual. Muitas vezes eles querem criticar o trabalho presos a velhos parâmetros, ficam questionando sobre qual o "sentido" da peça. Para mim, a peça em si é o sentido. Os críticos deviam ser capazes de ver formas de arte diferentes, de modo que eles pudessem expandir seu vocabulário teatral. A maioria dos críticos não sabe como abordar uma peça a não ser como literatura. O que é legal, mas é só uma parte.

Que coisas interessantes você tem pesquisado ultimamente?
LeCompte – Ultimamente tenho assistido bastante TV, programas infantis e desenhos animados recentes, especialmente japoneses. Também tenho olhado para velhos *cartoons* americanos dos anos 30, principalmente Popeye. Tenho visto muitas telenovelas, não as que passam de dia e sim as

mais recentes, mais sofisticadas e que possuem enredos mais psicológicos. Tenho visto vários seriados japoneses e chineses para a TV, como *Journey to the West.* Hoje, com TV a cabo, estamos tendo acesso a coisas interculturais incríveis. Tenho assistido a telenovelas coreanas e escuto bastante música recente, como John Lurie, e música *new age* que vem da Califórnia e do Japão.

Você diz que tem incorporado em seu teatro elementos do desenho animado. Fale um pouco sobre isso.

LeCompte – Os *cartoons* me oferecem essa idéia de um tipo de narrativa fantástica, em que o personagem principal pode fazer o que quiser. Eu comecei com Pernalonga, porque ele é um narrador de sua própria vida. Ele pode se virar para a câmera e pode mudar as coisas, fazê-las funcionar ou não, do jeito que bem lhe agrada. Ele tem um tipo de poder sobrenatural, não tem a barreira social macho/fêmea, algo que estou sempre questionando, modos de me livrar deste beco sem saída que são os papéis destinados às mulheres e aos homens. Os personagens de *cartoon* muitas vezes transcendem essa barreira, são muito poderosos. Com Popeye tenho trabalhado com esta idéia de encontrar novos modos de narração, que não sejam necessariamente uma narrativa com uma voz em *off.* Uso Popeye porque seu personagem tem um monólogo corrente que não é sincrônico com seu movimento facial, é só alguém sentado numa sala de edição falando ou resmungando qualquer coisa. Parece tanto uma narrativa em *off* do que Popeye está pensando quanto uma espécie de leitura labial. Estou muito interessada em explorar esse aspecto na peça.

Como você vê a relação entre os monitores de TV e os atores? Como você usa o vídeo em suas peças?

LeCompte – De duas maneiras. Uma delas é para obter certa intimidade no teatro que hoje conhecemos tão bem, como no caso do cinema e da TV, a ponto de ser quase impossível hoje obter uma situação puramente teatral. Uso o vídeo como um *close-up*, como um momento íntimo. O segundo modo é que estou usando a TV como uma espécie de máscara clássica, semelhante ao modo como os orientais usam a máscara *kabuki.* O monitor se torna uma espécie de face fixa que se move em *slow motion* e que tira o tipo de movimento real.

Como você está vendo os EUA hoje?

LeCompte – Eu poderia falar de política por horas, acredite, mas hoje nem tanto. Tudo que sinto sobre o que está acontecendo na América está sempre presente nas peças do grupo. Elas são as melhores porta-vozes de como nós nos sentimos.

Quais são os caminhos atuais do Wooster?
LeCompte – Acho que temos trabalhado cada vez mais com níveis diferentes de performance. Eu costumava colocar tudo numa única peça, e podia trabalhar um tipo de linearidade numa dada peça por um longo período de tempo. Hoje não consigo mais fazer isso, pois estamos sempre viajando. Minha tendência atual é fazer peças menores ao lado de outras maiores. Estou produzindo mais vídeos e mais projetos envolvendo dança e filme. Sempre trabalhei com teatro porque há algo sobre o espaço e sobre ter que lidar com uma moldura temporal que sempre me fascinou. Você se senta ali por um tempo, e isto é tudo. O tempo durante o qual o público está sentado é o mesmo dos atores.

O que é teatro para você?
LeCompte – É minha vida, a água em que nado. Esta é uma grande questão, mas talvez seja pequena demais. Eu realmente não sei. Se soubesse, pararia de fazê-lo.